P. 326.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 1

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

8002/1

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F.F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

P. 326.

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 1969 Nr. 1

SUMAR

Pag.

STUDII

NICOLAE RĂDULESCU — Sulul — un obicei inedit din ciclul calendaristic . . 3
MARIN BUGA — Tipuri de structuri compoziţionale în colindele româneşti . . . 27
ISTVÁN ALMÁSI — Fenomenul apocopei în cîntecele populare maghiare din Glăjărie 59

MATERIALE

NIKOLAI KAUFMAN — Cîntece aromâneşti din satul Dorkovo, raionul Velingrad 69

NOTE ŞI RECENZII

OVIDIU PĂPADIMA, *Literatura populară română. Din istoria şi poetica ei*, Bucureşti, 1968 (*Radu Răutu*) 77
CORNELIU DAN GEORGESCU, *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, 1968 (*Tiberiu Alexandru*) 82

8002/1

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 № 1

SOMMAIRE

Pa

ÉTUDES

NICOLAE RĂDULESCU — « Sulul » — une coutume périodique inédite . . . 3

MARIN BUGA — Types de structure compositionnelle dans les « colinde » (cantiques de Noël) roumaines 27

ISTVÁN ALMÁSI — Le phénomène de l'apocope dans les chansons populaires hongroises de Glăjărie 59

MATÉRIAUX

NICOLAE KAUFMAN — Chansons aroumaines du village de Dorkovo, district de Velingrad 69

NOTES ET COMPTES RENDUS

OVIDIU PAPADIMA, *Literatura populară română. Din istoria şi poetica ei*, Bucureşti, 1968 (*Radu Răutu*) 77

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, 1968 (*Tiberiu Alexandru*) 82

https://biblioteca-digitala.ro

SULUL — UN OBICEI INEDIT DIN CICLUL CALENDARISTIC*

NICOLAE RĂDULESCU

În cursul unei cercetări individuale făcute între 11 și 15 aprilie 1966 pe valea Mostiștei, am depistat vieţuirea, în cîteva comune, a unei manifestări rituale ale cărei configuraţie și autonomie în ansamblul obiceiurilor calendaristice ale poporului român au fost ignorate pînă în prezent. O nouă investigaţie (25 aprilie—1 mai 1966), întreprinsă în perioada cînd are loc obiceiul, ne-a dat putinţa să redactăm trei fișe de observaţie directă și să strîngem un bogat material informativ, inclusiv melodiile legate de acest ritual. Sondaje ulterioare (1966—1967), în comune învecinate ca și în zone mai laterale, ne-au îngăduit să stabilim, cu oarecare aproximaţie, răspîndirea, gradul de vivacitate și variantele locale ale obiceiului. Aceste date sînt consemnate pe harta anexată (anexa 1).

Zona cercetată de noi cuprinde în principal cîmpia Mostiștei și părţile aferente ale luncii Dunării. Axa întregii zone, și totodată nervul vital al obiceiului, este valea Mostiștei, care formează în prezent linia de contact între judeţele Ilfov și Ialomiţa în jumătatea lor de sud. Această vale, situată la limita de sud-vest a Bărăganului, este o oază prelungă creată de cursul rîului Mostiștea. Faţă de cîmpia tabulară și secetoasă, aproape complet lipsită de arbori (rezistă la condiţiile climatice doar salcîmul, împrăștiat în pîlcuri rare), cu vegetaţie și faună caracteristică de stepă, care e Bărăganul propriu-zis, valea Mostiștei se prezintă ca o luncă depresionară, cu umezeală suficientă, datorată atît reţelei hidrografice naturale, cît și precipitaţiilor atmosferice sporite. Nutrită de un bogat sol aluvionar, vegetaţia Mostiștei este intensă și proaspătă. De-a lungul văii, curba de relief evoluează continuu între dealuri, terase cu livezi, cîmpie, gîrlă, baltă și teren inundabil — succesiune plină de dinamism, care dă peisajului o excepţională profunzime vizuală. Arhitectura naturală a văii culminează cu porţiunea dintre comunele Siliștea—Valea Argovei și cu cea aflată în aval de satul Tăriceni, unde apele evasistătătoare ale rîului umplu două iezere întinse[1], înţesate cu vegetaţie și faună de baltă

* Studiul de faţă tratează în special latura muzicală a manifestării. El va fi urmat de un studiu complimentar, comparativ-istoric, asupra obiceiului.

[1] Cel mai mare dintre ele, iezerul Mostiștea sau Mînăstirea, are o suprafaţă de 2362 ha (Gr. Antipa, *Regiunea inundabilă a Dunării. Starea ei actuală și mijloacele de a o pune în valoare*, Bucureşti, 1910, p. 16).

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 3—25, Bucureşti, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

și dominate de faleze rîpoase de argilă, care marchează linia de separație a luncii de cîmpia propriu-zisă.

Favorizată de caracteristicile fizico-geografice și climatice, economia zonei acordă, pe lîngă agricultură, un loc important pisciculturii și pomiculturii. Cu toate că se află atît de aproape de Bărăgan, zona Mostiștei se deosebește de acesta și din punct de vedere demografic. Pe valea rîului satele se înșiră unul după altul, la distanțe mici, ceea ce are drept urmare o densitate superioară a populației (60—80 loc./km²) față de cea din Bărăganul propiu-zis (40—60 loc./km²)[2], unde satele sînt mai rare.

În momentul de față centrul activ al obiceiului pe care-l prezentăm se află în satele Luptători, Tăriceni și Sultana, unde am întîlnit forma cea mai vie și mai bogată. Iată cum îl descrie un grup de fete din satul Luptători (com. Frăsinet, jud. Ilfov) : „*Sulu* se face joi după Paști, cînd are grîu spic. Cum cade ziua. Fetele (care cum vrea, multe, cinci-șase) ia un sul de la războiu de țesut, îi facem un cap din țoale, mîini dintr-o buca' dă lemn și punem pă iel rokie, batic. Astea i le facem de miercurea seara. Miercurea seara îl plimbăm pe drum, tot pe cîmp ne ducem, îl ducem pe grîu, îl lăsăm pe grîu (= îl băgăm jos în grîu), îi punem grîu în buzunar și facem un joc acolo. Facem o roată în jur la *Sul*... Îi cîntăm cînteće dă școală, am cîntat *Sîrba*, nu ie un cîntec anume. Cam o juma' dă ceas. P-ormă-l luăm și-l aducem acasă. Joi dimineața îl luăm iar, pe la șapte-opt, plecăm cu iel pă cîmp. Și miercurea și joia, cînd plecăm cu iel pă drum și cînd ne-ntoarcem, îl strigăm. Acuma (= joia) lăsăm acasă bucătăreasa (= mama sau o femeie), care ne face de mîncare. Dimineața îi aducem acolo ouă, untură, făină, untdelemn, brînză, pește, fiecare fată îi aduce. Facem pomana *Sulului*. Joia îl putem duce și la pădure. Ne-ntoarcem pe la 12, la unu. Acasă mîncăm pomana. După ce mîncăm, fărîmăm *Sulu* (= îl stricăm, îl dăzbrăcăm). După ce l-am fărîmat, ieșim afară și scoatem apă și ne udăm cu apă. Femeile care ieste la poartă și bucătăreasa, și iele ne udă".

Relatarea conține, succint și pentru cel neavizat suficient de clar, momentele principale ale manifestării. În amănunțime, desfășurarea obiceiului ne-a dat-o observația directă, din ale cărei fișe transcriem mai jos :

FIȘA 1

Sulul I

Orig. : sat Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov *Inf.* : grup 10 fete (7—14 ani) și 2 femei
Culeg. : N. Rădulescu

Miercuri 27 aprilie 1966
(a 3-a săptămînă după Paști)

ora 18,10 : Fetele încep să se adune la casa lui Onaș Ion.
„*Sulu* se face cam pe cîte o linie (= uliță). Noi facem pe linia asta, a noastră" (Onaș Gherghina, 47 ani).

[2] *Atlas geografic. Republica Socialistă România*, București, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 58.

https://biblioteca-digitala.ro

18,30 : Începe făcutul *Sulului* (fotografia 1). Lucrează Onaș Gherghina, 47 ani, Niculae Ana, 41 ani. Îi fac întîi capul, din cîrpe. ,,Tușa Anica ie meșteră de *Sul*, de *Scaloian*...". Pun *Sulului* o mușcată roz după ureche. ,,Tăticule, să-i faci ţokii!" (Onaș Ion, 48 ani).

19,25 : S-a terminat gătitul *Sulului*. Fetele pleacă cu el la grîu cîntînd (melodia nr. 1).

19,32 : Au ajuns la grîu. Rup grîu verde și-i pun *Sulului* în buzunare. A răsărit luna. Fetele intră toate în grîu : ,,Lasă *Sulu* pă grîu!" Fac roată în jurul lui, încep să cînte *Sîrba în căruță* și joacă de brîu, ca băieții.

← Fig. 1. Sul neîmbrăcat. Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov.

Fig. 2. Horă la grîu în jurul Sulului. Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov. Joi 28 aprilie 1966, ora 9,40.

19,36 : Apare dinspre sat alt *Sul*. Fetele strigă : ,,Ciocniți-le *Sulu*!" (Cînd se întîlnesc două *Suluri* se ciocnesc amîndouă cap în cap pînă se fărîmă unul din ele.)

19,45 : Cele două cete s-au certat și pleacă fiecare spre casă, cîntînd (mel. nr. 1).

FIȘA 2

Sulul II

idem *Inf.* : grup 12 fete (5—14 ani)

Joi 28 aprilie 1966

ora 9,10 : Pleacă la cîmp cîntînd (mel. nr. 3).

9,15 : O femeie aruncă apă pe ceata de fete.

9,20 : Alte două femei aruncă apă pe fete și pe *Sul* : ,,Treče *Sulu*! Haį să-l udăm"!

9,30 : Fetele merg pe cîmp cu *Sulul*.

9,40 : Ajung la grîu. Intră în grîu. Una din fete ia *Sulul* în brațe, iar celelalte fac horă de mînă în jurul ei (fot. 2). Cîntă o horă (lălăită) și joacă (mel. nr. 26).

9,42 : Încep o geampara (mel. nr. 27).

9,44 : Încep o altă melodie de joc (mel. nr. 28).

9,45 : Schimbă melodia (mel. nr. 29).

Explicații : ,,Acum doį anį am fost la pădure la Cioruțelu cu *Sulu*. L-am băgat dimineața în pădure, am culeș rodu-pămîntuluį".

https://biblioteca-digitala.ro

FIŞA 3

Sulul I

idem *Inf.*: grup 10 fete (7—14 ani)

aceeaşi zi

ora 11,00: Fetele cu *Sulul* se întorc acasă de la grîu, cîntînd (mel. nr. 1). În drum le aşteaptă băieţii cu găleţi şi căni cu apă. Fugăresc fetele şi le udă.

Fig. 3. Pomana Sulului, la casa lui Onaş Ion din Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov. Joi 28 aprilie 1966, ora 12.

11,15: Au ajuns acasă şi se udă unele pe altele. Onaş Elena, 13 ani, e leoarcă de apă. „— Skimbă-te!" „— Da, rokja mea je la *Sul*!" Ia o cană cu apă şi se duce s-o toarne pe băiatul care a udat-o.

Fig. 4. Sul îmbrăcat. Sultana, com. Mînăstirea, jud. Ilfov.

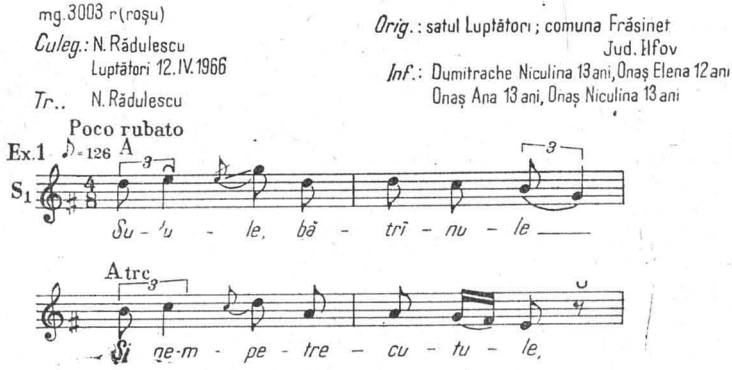
11,30: Se aşază la masă, la „pomana *Sulului*" (fot. 3). Explicaţii: „Înainte tot satu să făcea *Sul* şi *Scaloian*. Acuma, numa' trei *Suluri* în tot satu". (Onaş Gherghina, 47 ani).

Aproape în toate satele cercetate, *Sulul* este însoţit de muzică. Predomină melodiile vocale, executate în grup, la unison; cele instrumentale apar numai acolo unde ritualul s-a destrămat şi melodia vocală a dis-

https://biblioteca-digitala.ro

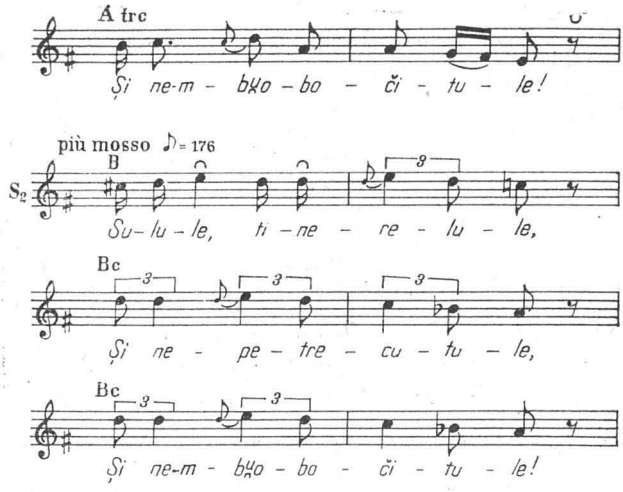
părut. Înregistrările muzicale pe care le-am făcut, 21 la număr[3], ne-au furnizat trei categorii de melodii :

1. melodii rituale : (vocale)	tip I	— lamentație cvasiliberă, paralelism major-minor	Specifice *Sulului*
	tip II	— giusto, scară cromatizată	
	tip III	— giusto, tricord	Melodie comună cu *Scaloianul*
2. melodii ritualizate :	tip I	— jocurile *Bumbacul* și *Rața* (vocale)	
	tip II	— jocul *Alunelul* (vocal)	
	tip III	— jocul *Ceasul* (instrumental)	
3. melodii pasagere :	diferite jocuri vocale și instrumentale.		

Primul grup cuprinde melodii cîntate exclusiv pentru obicei, avînd prin urmare o funcție rituală nemijlocită. Cu excepția unei singure melodii, comună pentru *Sul* și *Scaloian*, ele se execută numai la *Sul* și alcătuiesc repertoriul muzical-ritual specific acestui obicei. Am găsit două tipuri melodice, complet diferite. Primul tip circulă în satele Luptători, Tăriceni, Curătești (toate trei com. Frăsinet), Odaia și Sultana (ambele com. Mînăstirea). Tipul se caracterizează prin ritm *parlando*, de alură mai liberă, apropiată de *rubato*, și paralelism major-minor. Este un tip deosebit de unitar, care, atît prin cuvinte cît și prin muzică, evocă o lamentație funebră. Șase piese se grupează aici[4]. Ca model pentru acest tip (pe care-l notăm cu I) poate servi următoarea variantă, cea mai amplă dintre toate melodiile culese :

mg. 3003 r (roșu)
Culeg.: N. Rădulescu
Luptători 12. IV. 1966
Tr.. N. Rădulescu
Orig.: satul Luptători ; comuna Frăsinet
Jud. Ilfov
Inf.: Dumitrache Niculina 13 ani, Onaș Elena 12 ani
Onaș Ana 13 ani, Onaș Niculina 13 ani
Poco rubato
Ex.1
S1
Su - 'u - le, bă - trî - nu - le
A trc.
Și ne-m - pe - tre - cu - tu - le,

[3] Din jud. Ilfov : com. Frăsinet, sat. Luptători : mg. 3003 p, r (roșu), 3005 a, b, c, d (roșu), sat. Tăriceni : mg. 3005 d, g, i (verde) ; com. Mînăstirea, sat. Sultana : mg. 3005 r (verde), sat. Coconi : mg. 3490 I k, l, m, n, o, p, sat. Mînăstirea : mg. 3489 n ; com. Valea Argovei : mg. 3005 m (roșu) ; com. Spanțov, sat. Stancea : mg. 3489 e. Din jud. Ialomița : com. Dorobanțu : mg. 3496 I e ; com. Ulmu, sat. Făurei : mg. 3495 II o. Înregistrările au fost făcute cu concursul ing. Gabriel Oblemenco și tehn. Nicolae Mănescu.

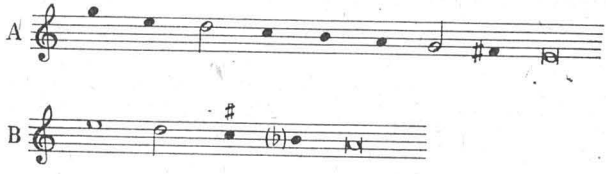
[4] Mg. 3003 p și r (roșu), 3005 d, g, i și r (verde).

https://biblioteca-digitala.ro

Posedînd trăsăturile, deja menționate, ale tipului muzical căruia îi aparține, piesa de mai sus se distinge prin unele caracteristici de structură. Ea are două secțiuni (notate S_1 și S_2), a căror substanță sonoră, deși clar înrudită, depășește totuși cadrul unei simple variații și dă naștere la motive de bază diferite. Cele două secțiuni mari, S_1 și S_2, se combină în mod liber în cursul execuției, succedîndu-se după cum urmează : S_1 S_2 S_2 S_2 S_2 S_2 S_1 S_1 S_2 . În interiorul ei însă, fiecare secțiune își menține neschimbată arhitectura, ceea ce arată că organizarea intimă a discursului muzical aparține stadiului de cristalizare strofică. Structura celor două strofe-secțiuni este identică și constantă, triliniară :

$S_1 = A \; \| : A$ transpus și cu cadență schimbată $: \|$
$S_2 = B \; \| : B$ cu cadență schimbată $: \|$

Interesantă și neobișnuită este relația funcțională dintre ele. Melodia îmbină un mod major-minor cu un pentacord frigic, instaurînd între sunetele finale ale celor două secțiuni un raport intervalic de cvartă perfectă — raport care se menține invariabil pînă la sfîrșitul înregistrării :

Ex.2



După toate probabilitățile, ciudatul echilibru funcțional al acestei piese se datorează insuficientei sudări reciproce a celor două secțiuni ale sale, pe care în restul cazurilor le-am regăsit circulînd separate una de alta. În sfîrșit, varianta nr. 1 se remarcă prin ambitusul mare (decimă mică) care rezultă din felul cum a fost făcută îmbinarea secțiunilor.

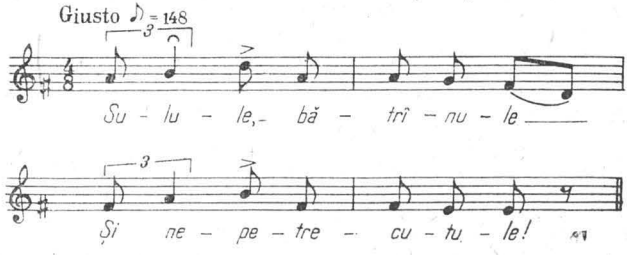
https://biblioteca-digitala.ro

Acestea au o independență completă, fiecare din ele putînd alcătui o piesă rituală de sine stătătoare, așa cum o arată celelalte variante ale tipului. Bizuindu-ne pe raritatea echilibrului funcțional instituit între secțiunile variantei nr. 1, presupunem că aceasta a luat naștere prin îmbinarea a două subtipuri autonome — îmbinare înlesnită de strînsa înrudire filogenetică a motivelor — și respingem ipoteza dezmembrării unui întreg primordial pe care l-ar fi constituit varianta nr. 1.

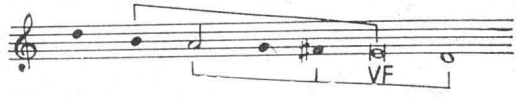
Următoarea piesă este o variantă a strofei-subtip S_1 din exemplul nr. 1 :

Mg.3005 d (verde)
Culeg.: N. Rădulescu
Luptători 26.IV.1966
Tr.: N. Rădulescu

Orig.: sat Luptători, comuna Frăsinet
Jud. Ilfov
Inf.: Sîrbu Aurica 13 ani, Sîrbu Rada 12 ani,
Bucur Gherghina 12 ani, Mitică Maria 12 ani

Ex.3

Atrage aici atenția organizarea funcțională a treptelor, diferită față de secțiunea S_1 a exemplului nr. 1. În locul paralelismului major-minor (pendulare la terță mică sau inflexiune modulatorie la relativă) avem o scară ai cărei poli funcționali se găsesc în relație de secundă mare :

Ex.4



Această particularitate, ca și substratul pentatonic al scării (*sol*, care apare o singură dată, este un simplu sunet de pasaj), denotă apartenența piesei nr. 3 la un alt stadiu evolutiv. Aceeași concluzie se desprinde din examinarea arhitectonicii strofei, bazată pe un echilibru binar (A, A transpus și cu cadență schimbată), spre deosebire de echilibrul ternar (A, A *tr c*, A *tr c*) al secțiunii S_1 a exemplului nr. 1.

Piesele independente variante ale secțiunii S_2 a exemplului nr. 1 sînt acelea pe care le-am întîlnit mai des decît pe celelalte din melodiile tipului I. În comparație cu piesa nr. 3 și secțiunea S_1, ele se deosebesc mult mai puțin, ca structură, de secțiunea care le corespunde (S_2). Toate au aceeași schemă triliniară a formei : A B B (unde B-ul este un A variat, transpus și cu cadența schimbată) și același tip de pendulare major-minoră la terță mică (*sol-mi*) în cadrul unui penta-, hexa- sau heptacord minor natural. Iată varianta cea mai reprezentativă a subtipului :

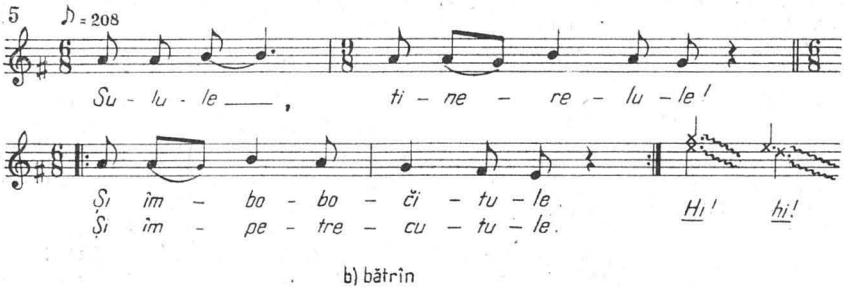
https://biblioteca-digitala.ro

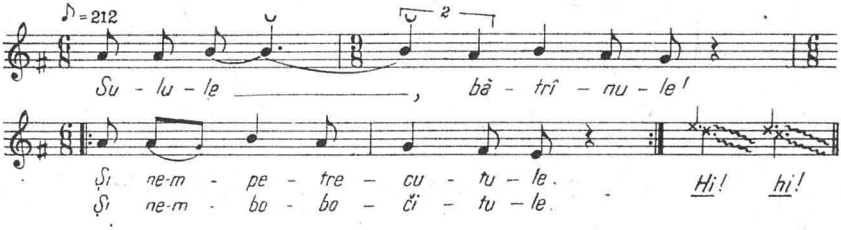
SULU

a) tînăr

Mg.3005 r (verde)
Culeg.: N.Rădulescu
Sultana 27.IV.1966
Tr. N Rădulescu

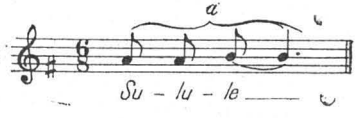
Orig.: sat Sultana, comuna Mînăstirea, Jud. Ilfov
Inf.: Poteraș N. Doinița 10 ani, Manole I. Olimpiada 10 ani, Moraru I. Laurențiu 11 ani

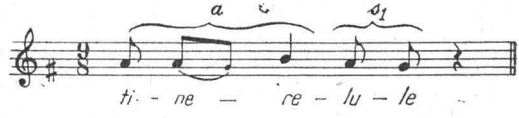
Ex 5 ♪ = 208

b) bătrîn



Bat de îndată la ochi exclamațiile finale, strigăte susținute, care — ținînd seama de cuvintele cîntecului, caracterul melodiei și atmosfera generală a momentului cînd se execută[5] — trebuie interpretate ca exclamații de durere, strigăte de jale. Ele constituie un important element în deslușirea semnificației obiceiului.

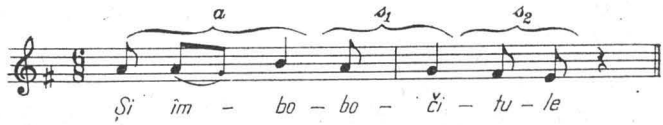
Este de remarcat, de asemenea, structura intimă a discursului muzical, care înaintează prin amplificare progresivă. Debutează cu o celulă bicordică, o invocație cvasibrută :

Ex.6

Repetată imediat, puțin lărgită, ea capătă un prim sufix :

Ex.7

[5] „Noi eram triste atunci, îl boceam, nu ca fetele astea ; acuma văd că-l chiuie, ele rîd" (inf. Moraru Aurica, 36 a., din Sultana, com. Mînăstirea, jud. Ilfov ; culeg. N. Rădulescu, Sultana, 27.IV.1966).

https://biblioteca-digitala.ro

Repetată din nou, ca atare, capătă încă un sufix, de dimensiuni identice cu primul :

Ex. 8

Notat sub formă de schemă, modul de îmbinare al elementelor strofei, exceptînd exclamaţiile de jale de la sfîrşit, este următorul :

a (celulă — invocaţie)
a lărgit + sufix$_1$
a lărgit + sufix$_1$ + sufix$_2$

Această germinare aglutinantă pare să denote o apreciabilă vechime, prin analogie cu structuri poetice asemănătoare întîlnite uneori în colinde :

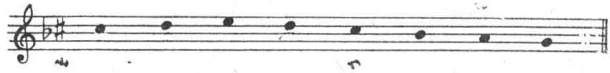
Seara
D'astă seară
Este-o seară mare,

Seara
Lui Ajun
Şi cu-a lui Crăciun...

(Tocilescu, I, p. 1460)

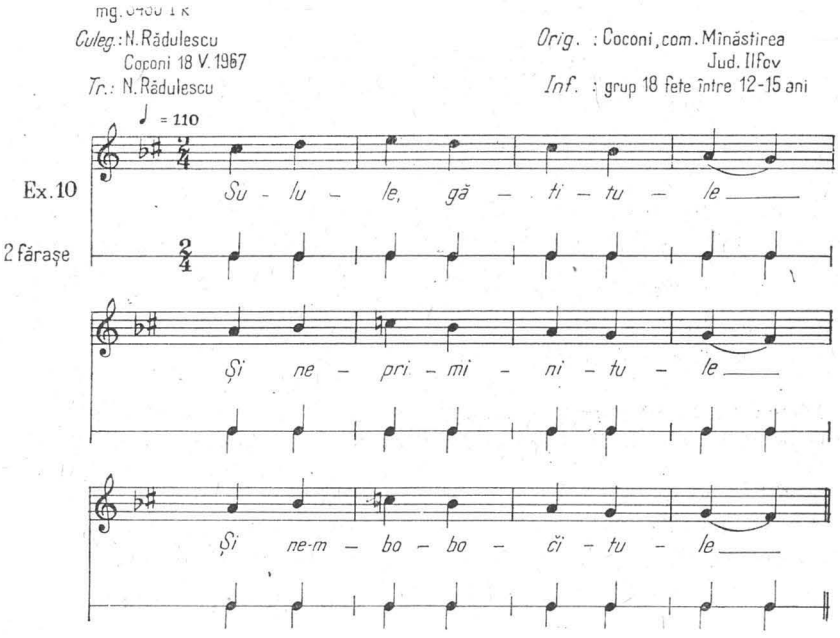
Al doilea tip melodic, din categoria melodiilor rituale specifice *Sulului*, vieţuieşte în satele Coconi şi Mînăstirea. Din punct de vedere muzical, el se caracterizează prin ritm *giusto*, scară cromatizată şi valoarea muzicală mai constantă ca durată a silabei în cursul unei aceleiaşi piese (izoritmie), spre deosebire de inconstanţa traducerii muzicale a silabei la melodiile tipului I, unde o silabă — în aceeaşi piesă (ex. muz. nr. 1) — e echivalată cînd cu cînd cu cînd cu cînd cu cînd cu .

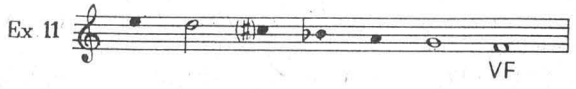
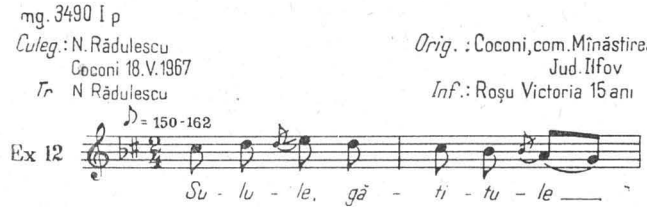
Melodiile tipului II au text poetic analog primului tip : cuvinte de invocaţie şi lamentaţie. Am cules şapte piese care se încadrează în tipul II[6]. Toate sînt variante foarte apropiate. Primul lor rînd melodic este elementul cel mai stabil al timpului, lucru care arată că acel rînd constituie nucleul din care s-a dezvoltat melodia :

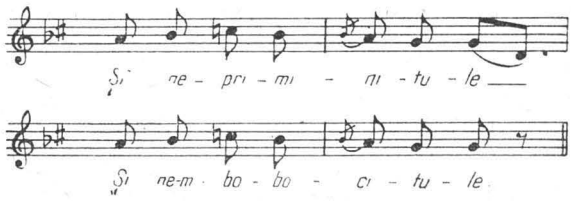
Ex. 9

Rîndul de mai sus apare cvasiidentic în toate variantele tipului II. Nu tot aşa cel de-al doilea rînd melodic. Formele diferite sub care el se înfăţişează dau naştere la un şir de fluctuaţii atractive care schimbă, de mai multe ori, raportul şi organizarea funcţională a treptelor scării

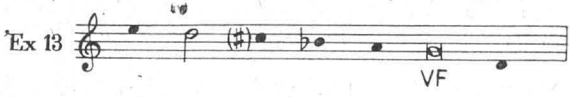
[6] Mg. 3489 n, 3490 I k, l, m, n, o, p.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale. Ni s-au prezentat astfel, la analiză, patru feluri de scări. Iată una din variante :

mg. 3490 I k
Culeg.: N. Rădulescu
Coconi 18 V. 1967
Tr.: N. Rădulescu
Orig. : Coconi, com. Mînăstirea
Jud. Ilfov
Inf. : grup 18 fete între 12-15 ani
♩ = 110
Ex. 10
2 fărașe
Su - lu - le, gă - ți - tu - le
Și ne - pri - mi - ni - tu - le
Și ne-m - bo - bo - ci - tu - le

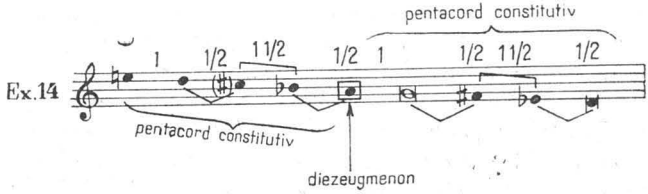
Ea ne dă următoarea scară :

Cu totul singulare sînt aici imprecizia centrului funcțional, ambitusul de septimă mare și saltul de cvintă mărită (*fa—do* ♯), care apare constant și clar între strofe. Cu toate acestea, piesa nu reprezintă o formă întîmplătoare a melodiei, deoarece în acest fel au cîntat în grup 18 fete între 12 și 15 ani, dintre care 14 ascultate individual (unele din ele înregistrate pentru control pe bandă de magnetofon) au păstrat aceeași formă. Avem de-a face deci cu o formă care, deși aberantă, este totuși constantă în practica muzicală. Îndeosebi imprecizia centrului funcțional (care ar putea fi la fel de bine *sol*, *fa* sau *si* ♭) pare să arate că piesa aparține unui stadiu tranzitoriu. Raporturile funcționale se clarifică în celelalte variante, care-l indică pe *sol* ca centru :

mg. 3490 I p
Culeg.: N. Rădulescu
Coconi 18. V. 1967
Tr. N. Rădulescu
Orig. : Coconi, com. Mînăstirea
Jud. Ilfov
Inf.: Roșu Victoria 15 ani
♪ = 150-162
Ex 12
Su - lu - le, gă - ți - tu - le

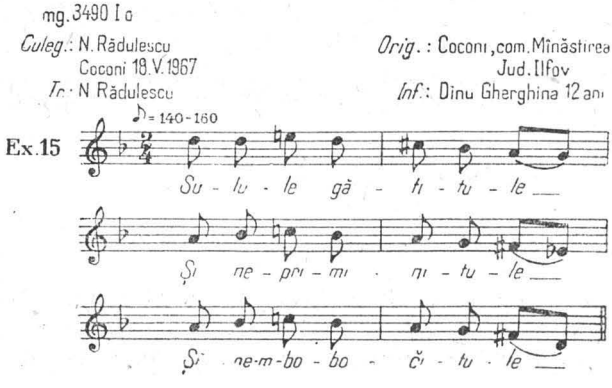
https://biblioteca-digitala.ro

Iată și scara exemplului de mai sus :



Ea reprezintă al doilea fel de organizare a treptelor în cadrul tipului II.

Al treilea fel este cel mai interesant — un mod *maqam:*



Ca atare, scara se distinge prin juxtapunerea de tetra- și pentacorduri cu aceeași structură intervalică, conținînd secunde mărite alături de semitonuri și tonuri. Să se remarce în special folosirea constantă în scară a unei aceleiași trepte (*mi*) naturală într-o poziție și coborîtă în alta — element caracteristic pentru simetria neoctavantă a *maqamurilor*. Iată piesa de unde am extras scara-*maqam* :

mg.3490 I a
Culeg.: N.Rădulescu
Coconi 19.V.1967
Tr.: N.Rădulescu
Orig.: Coconi, com.Mînăstirea
Jud.Ilfov
Inf.: Dinu Gherghina 12 ani
♪= 140-160
Ex.15
Su - lu - le gă - ti - tu - le
Și ne - pri - mi - ni - tu - le
Și ne-m-bo - bo - či - tu - le

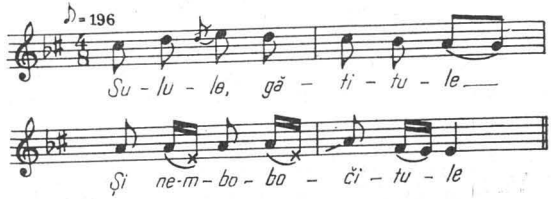
https://biblioteca-digitala.ro

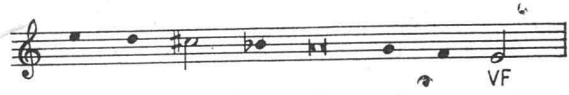
Transformat considerabil, în exemplul de mai jos :

Mg.3489 n

Culeg.: N. Rădulescu
Mînăstirea 18.VIII.1966
Tr. : N.Rădulescu

Orig.: Mînăstirea, Jud.Ilfov
Inf.: Coteț Elena 39 ani

Ex.16

maqamul devine o nouă scară cromatizată — al patrulea fel de organizare funcțională la variantele tipului II :

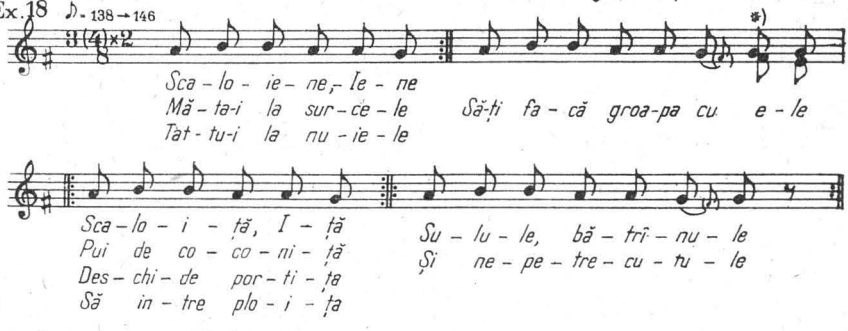
Ex.17

Toate aceste ramificații ale evoluției funcțional-modale a tipului II dovedesc viabilitatea și marea capacitate de adaptare a melodiei respectiv a nucleului-*incipit* de la ex. muz. nr. 9.

Tipul III este un caz izolat, întîlnit numai în com. Valea Argovei, jud. Ilfov. Aici, aceeași melodie servește și pentru bocirea *Scaloianului*, și pentru *Sul*. Două trăsături sînt de remarcat la ea. Mai întîi substratul tricordic, indiciu de arhaism, apoi heterometria versurilor — semn al unui stadiu de dezagregare a complexului ritual :

Mg.3005 m (roșu)
Culeg.: N.Rădulescu
Valea Argovei 28.IV.1966
Tr. : N.Rădulescu

Orig.: Valea Argovei, Jud. Ilfov
Inf.: grup 11 copii între 11-13 ani

Ex.18


♪= 138→146
3(4)×2
Sca - lo - ie - ne, le - ne
Mă - ta-i la sur - ce - le
Tat - tu-i la nu - ie - le
Să-ți fa - că groa-pa cu e - le
Sca - lo - i - ță, I - ță
Pui de co - co - ni - ță
Des - chi - de por - ți - ța
Să in - tre plo - i - ța
Su - lu - le, bă - trî - nu - le
Și ne - pe - tre - cu - tu - le

*) Cîtiva copii din grup coboară la mi în timp ce ceilalți rămîn pe sol.

După cum se vede, versurile care se referă la *Sul* au fost adăugate la sfîrșitul textului de *Scaloian*. Melodia însăși este propie *Scaloianului*, așa cum arată situația din comunele vecine. Aceasta înseamnă că în cazul de față melodia specifică de *Sul* s-a pierdut, din tot cîntecul rămînînd doar

https://biblioteca-digitala.ro

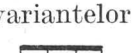
cîteva versuri care au fost transplantate pe melodia cea mai apropiată ca dată calendaristică și semnificație. Faptul ar putea marca începutul fuziunii celor două manifestări — în comuna pomenită încă distincte în materie de ritual —, care au intrat actualmente în faza finală, involutivă, a existenței lor.

Aruncînd o privire de ansamblu melodiilor rituale specifice *Sulului* (tipurile I și II), se constată remarcabila lor unitate, caracteristică oglindită în cîteva elemente esențiale care afirmă identitatea lor de structură. Aceste elemente sînt :

1) textul poetic identic ca conținut (lamentație) și structură (versuri catalectice de șapte silabe, lipsa interjecțiilor și a silabelor de completare) ;

2) identitatea conturului melodiei care desenează în permanență un arc ascendent-descendent (Pendelmelodik) în fiecare rînd melodic. Nici una din variantele tipului I și II nu se abate de la această structură ;

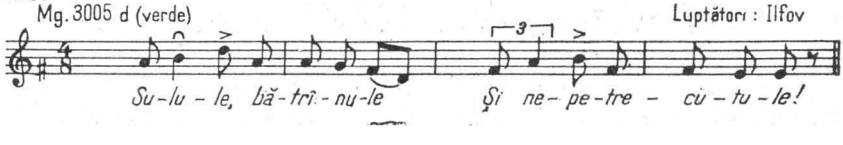
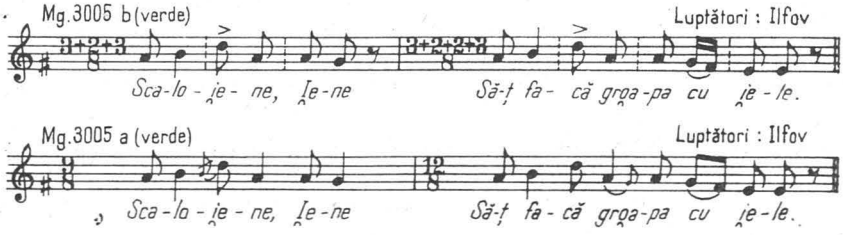
3) simetria ternară a formei arhitectonice, aceeași la 11 din 13 piese : ABB ;

4) identitatea schemei ritmice care stă la baza tuturor variantelor tipului I și II : proceleusmatic + anapest (). Înlocuirea proceleusmaticului incipient cu un amfibrah (mg. 3005 g și i verde) a rezultat din simpla contopire a celor două *brevis* mediane într-o *longa* ( ) după cum ritmul ex. nr. 5 reprezintă o prelucrare ternară a schemei de bază a celor două tipuri ;

5) trăsături ale stilului de execuție : interpretare vocală în grup, la unison, și caracterul de lamentație care iese uneori la suprafață.

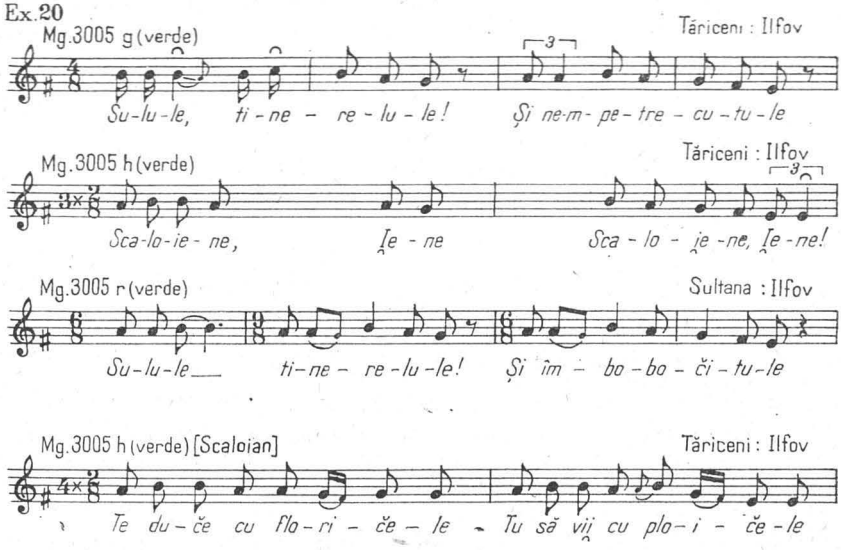
Din toate aceste elemente comune de structură — pe lîngă cele de funcție, interpretare și conținut — se poate trage concluzia că melodiile tipurilor I și II aparțin aceluiași strat, mai precis unui aceluiași paleostrat, în al cărui orizont arhaic își găsesc locul — în cadrul unor substadii scurte — micile diferențe dintre variante.

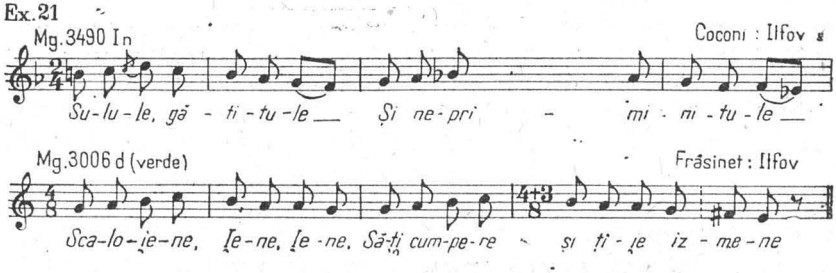
Nu e greu de stabilit vechimea relativă a paleostratului din care provin melodiile rituale de *Sul*. Ele trebuie să fie contemporane cu alte categorii de melodii legate de rituri asemănătoare, agrar-funebre. Acest lucru e arătat de compararea lor cu unele variante de *Scaloian*, bunăoară. Iată tipul I de *Sul* (subtipul S_1) alăturat *Scaloianului* din aceeași comună :

Ex. 19

https://biblioteca-digitala.ro

Mg.3005 b (verde)
Luptători : Ilfov
Sca-lo-ie-ne, Ie-ne Să-ț fa-că grța-pa cu ie-le.
Mg.3005 a (verde)
Luptători : Ilfov
Sca-lo-ie-ne, Ie-ne Să-ț fa-că grța-pa cu ie-le.

E în afară de orice îndoială că variantele de mai sus s-au ramificat din același trunchi-arhetip melodic.

Și iată tot tipul I (subtipul S_2) comparat cu o altă variantă de *Scaloian* :

Ex.20

Ne mai atrage atenția paralelismul dintre liniile melodice ale altor variante de *Scaloian* și conturul melodic al tipului II de *Sul* :

Ex.21

De altfel, structura melodică de arc ascendent-descendent, deși constituie un criteriu foarte larg, poate avea totuși o anumită valoare

https://biblioteca-digitala.ro

pentru comparație, în măsura în care identitatea de structură corespunde unor analogii funcționale. În acest sens, este instructivă analiza comparativă a repertoriului de *Sul*, *Scaloian*, *Bocet* și *Rituale funebre* — categorii cu funcționalitate asemănătoare, slujită de caracterul de lamentație al muzicii și textului. Expunerea întregului material comparativ pe care ni l-a furnizat investigația ar ocupa un loc disproporționat de mare pentru cadrul prezentului studiu. De aceea, ne mărginim la a da aici doar două exemple. Mai întîi, patru bocete, un *Brad*, un *Scaloian* și două *Suluri*, a căror melodică converge în chip insistent :

Ex. 22

BOCET LA MAMĂ

F.A. 4096 — Ad libitum - prelung — Moldova nouă : Caraș-Severin

A - ya, mu - mă, a - ya — Mu - mă, scoa - lă - te - re — Nu te da, nu te lă - sa - re Și-n pă-mînt nu te lă - ga - re.

Fgr. 4143 a — BOCET LA FIICĂ — Rubato ♩ = 66 — Vîrfuri : Arad

Pu - iu meu și dra-gu meu — A - u ieu și dra - ga me.

Mg. 3005 i (verde) — SUL — ♪ = 206 — Tăriceni : Ilfov

Su-lu-le, — stră - i - nu-le ! — Și ne-m-pe - tre - cu - tu - le

Mg. 3003 s (roșu) — SCALOIAN — ♪ = 108 — Tăricent - Ilfov

Sca-lo - i - ță, I - ță, — Noi ți-a - du - cem flo-ri - ce - le

Fgr. 4142 a — BOCET LA FIU — ♪ = 132 — Vîrfuri : Arad

Dra-gu meu, pu - iu - tu meu — Vai, dra - gă pu - iu - tu meu

Mg. 3005 d (verde) — SUL — ♪ = 138 — Lupilători : Ilfov

Su - lu - le, bă - trî - nu - le, — Și ne - pe - tre - cu - tu - le

Mg. 3002 II a — BRAD — Negrușa (Cireșu) : Mehedinți

Bra-de, bra - de, bra - de. — Bra-de, bra-de, bra - de.

Mg. 2472 s — BOCET (JELIT) DUPĂ MAMĂ — Bărbătești : Vîlcea

A - o - leo, ma - mă, o - leo, — A - ya - leo, măi ma - ma mea.

Un distinct paralelism apropie și următoarele patru piese (fragment de *Bocet*, doi *Scaloieni* și un *Sul*) :

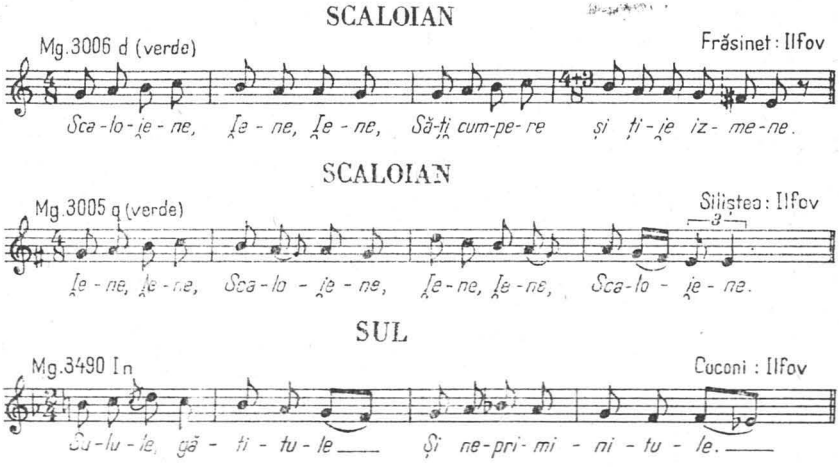
Ex. 23

BOCET LA TATĂ

Fgr. 6275 b — Marga : Caraș-Severin

Că și vre-mea m-o ve-ni - tu — Ta - tă, cum ne-au des - păr - ț̂it.

https://biblioteca-digitala.ro



Exemplele aduse vin în sprijinul celor spuse mai sus, afirmînd înrudirea structurală dintre muzica repertoriului ritual de *Sul* și aceea a altor categorii cu funcție artistică și socială analogă.

Ne-a mai rămas descrierea celorlalte două categorii de melodii pe care le-am găsit la *Sul*: ritualizate și pasagere. Am inclus în categoria celor dintîi cîteva melodii care, neavînd caracter ritual în restul țării, au primit *ad hoc*, în zona cercetată de noi, o destinație rituală. Ele nu sînt specifice *Sulului*, fiind luate toate din repertoriul neceremonial — marele rezervor din care se aprovizionează manifestările intrate în faza de desacralizare —, dar se află legate astăzi în mod constant de executarea obiceiului. Am cules trei tipuri de asemenea melodii: 1) *Bumbacul* și *Rața*; 2) *Alunelul*; 3) *Ceasul*. Toate aceste melodii aparțin unui strat mult mai recent decît stratul de cîntece rituale. Valoarea rituală a acestor piese este cvasinulă. Ele nu au o legătură intrinsecă cu obiceiul care le-a asimilat.

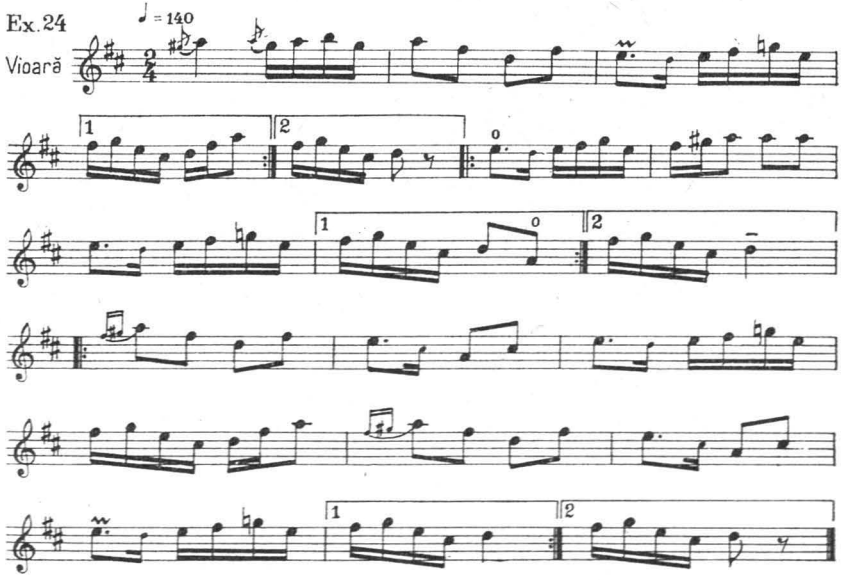
Ceea ce unește între ele toate piesele din această categorie este caracterul lor dansant. Ele apar într-o fază tîrzie din evoluția obiceiului, corespunzînd stingerii sensului inițial, funerar. În această fază, obiceiul devine o manifestare cu interes practic, imediat, pentru fete: strîngerea de daruri. În același timp, *Sulul* se transformă acum dintr-un rit comunitar unic, făcut într-un cadru general, o singură dată pentru toată colectivitatea, într-un ceremonial particular, împlinit succesiv, prin repetarea lui de mai multe ori în aceeași zi, într-un cadru privat (plimbarea de la casă la casă), întocmai ca *Colinda*, *Lazărul* sau *Paparuda*. Asupra acestei probleme vom reveni mai amănunțit în studiul următor.

Ritualizarea melodiilor din această categorie s-a produs ca urmare a permanentizării asocierii unei anumite piese cu un anumit moment al împlinirii datinii. Așa, de pildă, în Făurei (com. Ulmu, jud. Ialomița), se folosea pentru plimbarea de la o casă la alta cunoscuta melodie

https://biblioteca-digitala.ro

lăutărească *Ceasul*, cîntată pe drum de muzicantul care însoţea ceata *Sulului* :

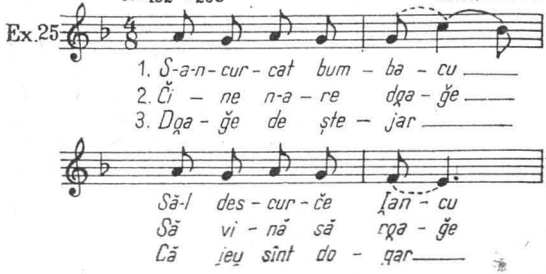
Mg.3495 II o
Culeg.: N.Rădulescu, Făurei 5.IV.1967
Tr. : N.Rădulescu
Orig.: sat Făurei, comuna Ulmu, Jud. Ialomiţa
Inf.: Petrescu Mihai (Mielu Ciuciu) 34 ani

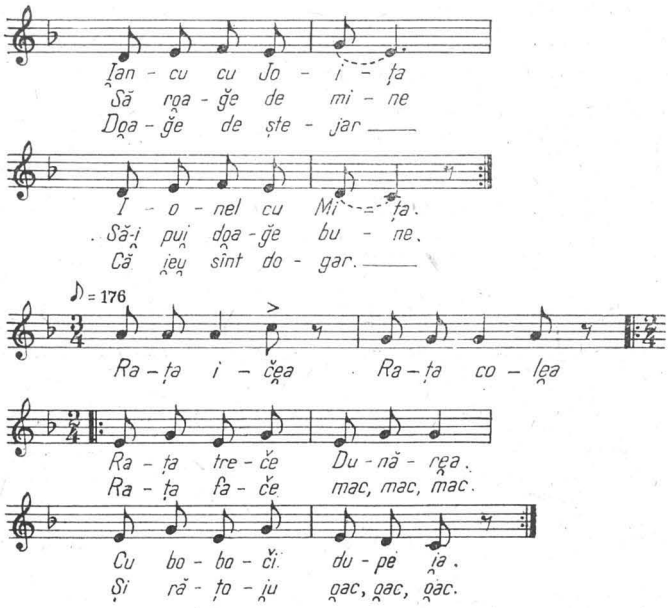
Ex.24

Ceasul îndeplinea deci în obiceiul *Sulului* acelaşi rol ca *Zicala dubei* în colindat sau ca acel „Marş" pe care l-am găsit în forma rudărească a *Lazărului*[7].

În satul Stancea (com. Spanţov, jud. Ilfov) nu există un cîntec de drum. Cîntecul ritualizat se execută în curtea unde intră fetele, care iau *Sulul* între ele, ca pe un jucător, şi dansează hora cîntîndu-şi *Bumbacul* şi *Raţa* :

„SULU"

Mg.3489 e
Culeg.: N.Rădulescu - Spanţov 17.VIII 1966
Tr. : N.Rădulescu
♪ = 192 → 200
Orig.: sat Stancea, com. Spanţov, Jud. Ilfov
Inf.: Cătuneanu Sofia 15 ani, Cătuneanu Niculina 13 ani

Ex.25

[7] Mg. 2913 n (verde) din Izbiceni, jud. Olt.

https://biblioteca-digitala.ro

Ian - cu cu Jo - i - ța
Să roa - gă de mi - ne
Doa - gă de ște - jar
I - o - nel cu Mi - ța.
Să-i pui doa - gă bu - ne.
Că ieu sînt do - gar.
♪ = 176
Ra - ța i - ceea Ra - ța co - leea
Ra - ța tre - ce Du - nă - rea.
Ra - ța fa - ce mac, mac, mac.
Cu bo - bo - ci du - pe ia.
Și ră - ța - iu oac, oac, oac.

În comuna Dorobanțu (Ialomița), în locul acestora se cînta, în același moment și în același scop, *Alunelul* — melodia popularizată prin școală.

O interesantă fază de tranziție se desprinde din informațiile pe care le-am căpătat în satele Cunești și Bogata (comuna Grădiștea, jud. Ialomița). Acolo, *Sulul* era bocit pe drum cu melodia și cuvintele rituale de *Scaloian*, dar la grîu fetele cîntau — ca piesă ritualizată — *Hora Unirii* a lui Flechtenmacher[8].

Ultima categorie de melodii, pe care le-am denumit pasagere, ne îndepărtează și mai mult de sfera ritualului. Ele sînt dansuri obișnuite sau cîntece transformate în dans, luate din repertoriul actual. Copiii le-au auzit în comună, le-au învățat la școală sau le-au ascultat la radio. Melodiile din această categorie sînt lipsite de funcție ceremonială. Spre deosebire de cele ritualizate, ele nu rămîn în mod permanent în obicei, ci apar cu totul în treacăt; orice melodie dansantă poate fi folosită în acest cadru o dată sau de mai multe ori. Piesele formează un repertoriu indiferent, necristalizat, fluctuant de la un an la an, liber, în permanență deschis.

Destinația lor este dansul, care are loc în două cadre. În fazele ceremoniale ale obiceiului fetele dansează la cîmp, în grîu. Nevoia de joacă se exprimă aici în hora pe care o fac cu *Sulul*. Dăm mai jos, pentru completarea fișelor de observație transmise la început (*supra*, p. 4), piesele cîntate pentru dansul la cîmp de către fetele din Luptători (v.p. 5, fișa 2):

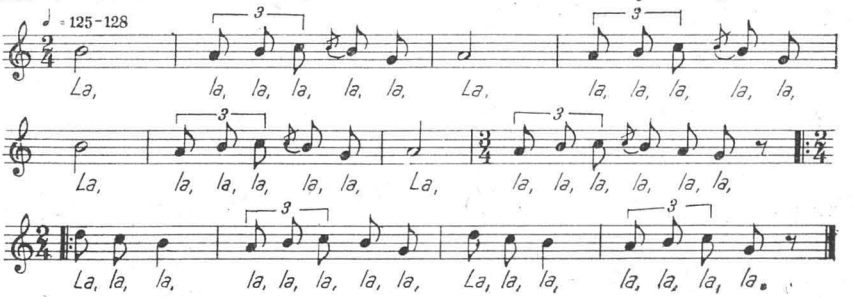
[8] Inf. Costache Voica, 73 a.; culeg. N. Rădulescu, Bogata, 7. IV. 67

https://biblioteca-digitala.ro

JOC LA SUL:„HORĂ"

Mg.3005 a (roșu)
Culeg.: N.Rădulescu, Luptători 28.IV.1966
Tr.: N.Rădulescu

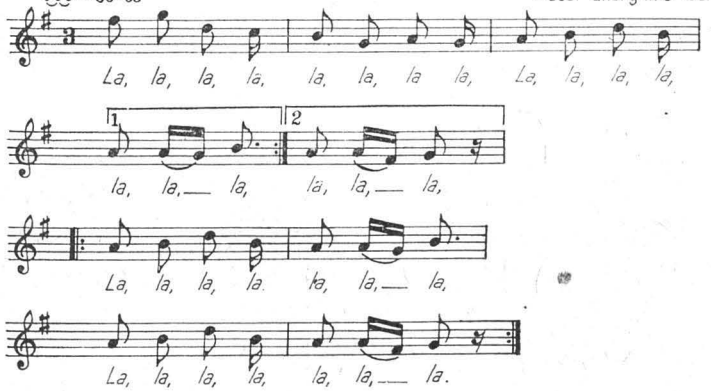
Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov
Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

Ex.26

JOC LA SUL:„GEAMPARALELE"

Mg.3005 b (roșu)
Culeg.: N.Rădulescu, Luptători 28.IV.1966
Tr.: N.Rădulescu

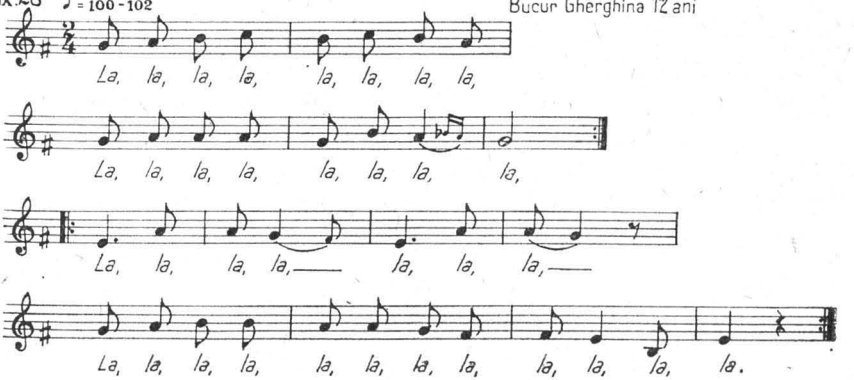
Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov
Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

♫. = 60-65

Ex.27

JOC LA SUL:„HORĂ"

Mg.3005 c (roșu)
Culeg.: N.Rădulescu, Luptători 28.IV.1966
Tr.: N.Rădulescu

Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov
Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

Ex.28 ♩ = 100-102

https://biblioteca-digitala.ro

JOC LA SUL:„SÎRBĂ"

Mg.3005 d (roşu)
Culeg.: N. Rădulescu, Luptători 28.IV.1966
Tr.: N. Rădulescu
Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov
Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

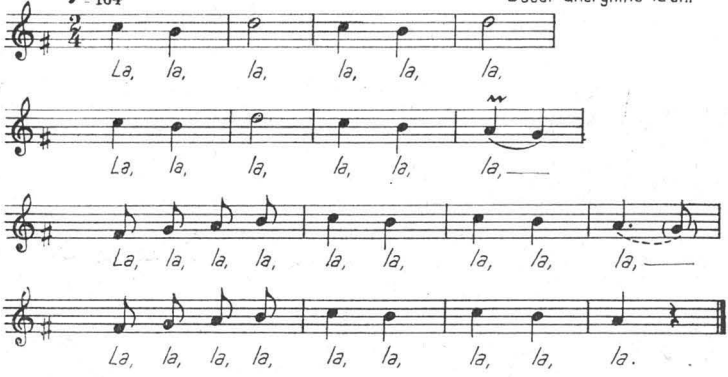
Ex.29 ♩ = 164

Un al doilea cadru de dans îl formează petrecerea familială, în care se transformă obiceiul în ultima lui fază de evoluţie. Fetele nubile, la care se alătură uneori şi femeile măritate, organizează jocul în curtea casei sau într-un local public. Feciorii şi bărbaţii participă ca la hora

Fig. 5. Sul jucat. Siliştea, com. Valea Argovei, jud. Ilfov.

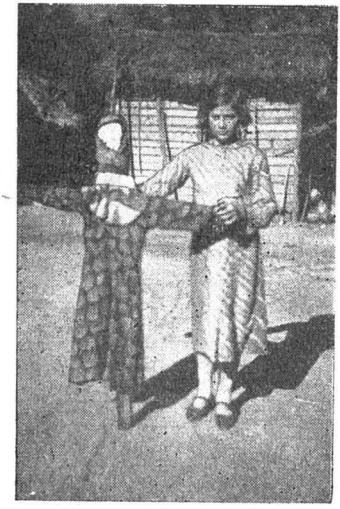


Fig. 6. Sul din Potcoava, com. Independenţa, jud. Ialomiţa (fot. C. Brăiloiu, 1937).

satului, iar lăutarii îşi execută repertoriul lor obişnuit. Această manifestare depăşeşte însă sfera proprie a obiceiului, marcîndu-i completa destrămare.

https://biblioteca-digitala.ro

În încheierea acestei prime părţi a studiului ţinem să subliniem *autonomia* obiceiului de care ne ocupăm. *Sulul* reprezintă o manifestare rituală completă şi de sine stătătoare, care în realitatea etnografică nu se confundă cu nici un alt obicei calendaristic. Cea mai puternică dovadă a faptului că colectivitatea în sînul căreia vieţuieşte obiceiul nostru îl percepe ca pe o manifestare autonomă o constituie coexistenţa *Sulului* cu *Scaloianul* şi cu *Paparuda* (în forma ei arhaică, cu dată fixă) — faptul că aceste trei obiceiuri, simultane ca perioadă calendaristică în satele pe care le-am cercetat, nu s-au eliminat reciproc. Un argument la fel de puternic pentru a demonstra independenţa *Sulului* de *Scaloian* ne este furnizat de variantele lui din alte ţări. Anticipînd asupra părţii a doua a studiului, menţionăm că, dacă la noi *Sulul* se practică concomitent cu *Scaloianul*, în Bulgaria şi Grecia el stă alături de *Lazăr*, în Albania apare o dată cu *Paparuda*, iar în Maroc intră în cadrul riturilor lustrale şi de fertilitate din perioada premergătoare carnavalului musulman. În sfîrşit, autonomia *Sulului* este confirmată în aceeaşi măsură şi de faptul că posedă un repertoriu muzical-poetic ritual propriu, diferit de acelea ale altor obiceiuri. După părerea noastră, tocmai absenţa unui asemenea repertoriu[9] l-a înşelat pe C.Brăiloiu, care, în 1937, a trecut pe lîngă forma degradată de *Sul* (v. fot. 6) fără să-şi dea seama de adevărata configuraţie a manifestării.

«SULUL» — UNE COUTUME PÉRIODIQUE INÉDITE

Au cours d'une recherche faite au mois d'avril 1966, l'auteur a découvert une importante manifestation folklorique rituelle accompagnée de musique, manifestation dont on a ignoré jusqu'à présent la configuration et l'autonomie qu'elle a dans l'ensemble des coutumes périodiques du peuple roumain. Il s'agit de la coutume qu'on appelle le «Sul», au riche substratum magique et mythologique et qui était destinée autrefois à assurer la fertilité par le moyen d'une offrande offerte à l'eau. La diffusion géographique et les principales formes de cette coutume—accomplie uniquement par des jeunes filles jusqu'à l'âge de leur mariage—sont indiquées sur la carte qui accompagne l'étude. Une fois par an, à la fin du printemps, les jeunes filles se confectionnent une poupée de la taille d'un adolescent, l'habillent de vêtements de jeune fille et la portent d'abord au champ de blé, ensuite au bord de la rivière où elles font semblant de la jeter à l'eau. La cérémonie est accompagnée d'une chanson propre à cette coutume, une mélodie que le groupe de jeunes filles exécute ensemble et qui possède le caractère d'une lamentation funèbre. L'auteur a découvert trois types musicaux différents de cette chanson, qu'il analyse

[9] Cazul întîlnit de Brăiloiu avea, în loc de cîntec, chiuituri nemelodice şi fără text (fgr. 5303 c, d, din Potcoava, com. Independenţa, jud. Ialomiţa).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

successivement. En comparant les mélodies du «Sul» à celles d'autres rites à caractère agraire et funèbre, l'auteur établit leur parenté génétique et du même coup l'ancienneté du répertoire rituel du «Sul». Les conclusions soulignent le caractère nettement défini et indépendant du «Sul» qui ne saurait être confondu avec aucune des autres manifestations du folklore des coutumes.

La présente étude, musicale par excellence, sera suivie d'une étude complémentaire, d'ordre comparatif et historique, des variantes de la même coutume chez différents peuples (depuis le Maroc jusqu'au Turkestan) et à des époques différentes, en commençant par l'antique civilisation égyptienne.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TIPURI DE STRUCTURI COMPOZIȚIONALE ÎN COLINDELE ROMÂNEȘTI

MARIN BUGA

I. 1. Pînă acum, problema care ne preocupă aici a mai fost parțial discutată. Prof. univ. Mihai Pop, luînd în discuție planul structurii compoziționale a poeziei populare în genere, relevă existența caracterului modelat, cu tendințe de poezie cu forme fixe, al unuia dintre cele mai reprezentative tipuri de colinde „propriu-zise", care s-ar caracteriza „invariabil prin compoziție tripartită"[1]. Problema unor modalități compoziționale în colinde a mai fost discutată recent și de către Monica Brătulescu[2], care reia de fapt și dezvoltă unele observații anterioare ale sale[3]. Rămîne însă puțin neclar ce înțelege autoarea prin „modalități" și procedee compoziționale pe de o parte, și „soluții dramatice" pe de altă parte. Unele sugestii privind cercetarea compoziției colindelor pot fi extrase și din cele cîteva observații judicioase asupra genului făcute de către G. Călinescu în lucrarea sa *Arta literară în folclor*[4].

2. Cercetările noastre ne-au dus la concluzia că în repertoriul de colinde românești există un mai mare număr de tipuri de structuri compoziționale decît cele relevate pînă acum, tipuri care, deși în ultima instanță realizează o poezie de urare, comportă totuși semnificații diferențiatoare. Prezentarea sumară a unora dintre cele mai reprezentative tipuri de structuri, cu semnificația poetică și de mesaj specifică fiecăruia în parte, va face și obiectul lucrării de față, considerînd că, prin aceasta, vom aduce un plus de contribuție la cercetarea poeticii colindelor noastre, ca și la o înțelegere ceva mai profundă a genului în ansamblul său.

---

[1] Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, E.P.L., 1966, p. 44. Vezi, de asemenea, și lucrarea *Ca aceruł formalizat al creațiilor orale*, a aceluiași autor, în „Secolul 20", nr. 5, 1967, p. 160.

[2] Monica Brătulescu, *Contribuții la cercetarea poeticii colindelor*, în „Revista de etnografie și folclor", nr. 6, 1967.

[3] Vezi „prefața" la Antologia de colinde *La luncile soarelui*, București, E.P.L., 1964.

[4] G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 3—4, 1962, p. 382—384. (Vezi și capitolul cu același titlu din *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Academiei, 1964.)

https://biblioteca-digitala.ro

3. Precizăm că vom lua în discuție numai colindele laice, de origine „păgînă" sau „profană", cum li se mai spune, tocmai pentru faptul că acestea, atît ca fond de concepții ce stă la baza lor, cît și ca mod de realizare artistică, se deosebesc de cele religioase, de origine creștină. Necesitatea distincției în acest sens a fost semnalată mai demult de către cercetătorii noștri[5]. Din păcate, uneori se uită această necesitate și adesea se analizează pe același plan fapte literare aparținînd celor două categorii, cu rosturi și semnificații diferite. Fără îndoială că între cele două categorii de colinde există interpătrunderi de teme și motive poetice, de procedee artistice și chiar de elemente ale celor două concepții ce stau la baza lor (profană și creștină), dar cercetarea acestui aspect, extrem de interesant, nu poate fi făcută, cu deplina convingere că nu greșim, înainte de a fi reușit să clarificăm aspectele și semnificațiile majore ale poeticii colindelor laice[6]. Or, în acest domeniu mai sînt încă multe de spus.

II. *Colindele laice* au fost împărțite, la rîndul lor, după conținutul tematic și după modul de realizare artistică, în *colinde de copii* (sau „de pițărăi") și *colinde propriu-zise*[7]. Vom începe cu analiza primei categorii.

1. *Poezia colindelor de copii* conține urări de bunăstare, adresate la modul direct gospodarului. Se enumeră aspectele belșugului dorit în „porci grași", „boi trăgători", „cai încurători", „oi lînoase", „vaci lăptoase", „pui de găină" etc., dar și belșug în recoltă, în grîne, sau se urează gospodarului copii „cîte cuie sînt pe casă", ca și atîția „peținori la fată/Cîți cărbuni sînt în vatră". Funcțional vorbind, urarea are un caracter general : o colindă cu același conținut se poate „zice" la fiecare casă la care se urează. Ca mod de realizare artistică, enumerarea belșugului dorit se constituie ca niște *formule verbale*. Prin astfel de caracteristici, colindele noastre de copii amintesc foarte îndeaproape de colindele la romani, despre care conferă Du Cange[8].

Colindele de copii se încadrează în categoria mai mare de *poezie a urărilor directe*, care poate fi întîlnită și în alte obiceiuri ale noastre (cum sînt, de pildă, diferitele urări ce se fac în cadrul obiceiului la naștere[9], sau chiar unele poezii din cîntecele de leagăn). De remarcat că poezia acestor urări însoțea mai totdeauna niște acte ritual-magice. De altfel, chiar în modul în care se desfășoară astăzi colindatul „pițărăilor" există evidente urme ale vechilor practici ritual-magice. De exemplu, în unele părți ale Olteniei și Transilvaniei, cei care colindă, „pițărăii", ating cu bețele, „pe care le poartă anume, stîlpii porților, ușorii ușilor de la graj-

---

[5] Vezi, în acest sens, G. Dem. Teodorescu, *Noțiuni despre colinde*, București, 1879 ; Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, București, 1920 ; Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi. Contribuții la studiul mitologiei creștine din orientul Europei*, Iași, 1931.

[6] Și aceasta este cu atît mai necesar cu cît, așa cum arată și autorii citați mai înainte (vezi nota 5), reprezentanții bisericii s-au străduit să devieze în sens creștin elementele de concepție profană ale „drăcești" colinde. Pe de altă parte, multora dintre motivele poetice din colindele religios-creștine li s-au imprimat, în circulația folclorică, sensuri ale gîndirii profane.

[7] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Academiei, 1964, p. 19.

[8] Du Cange, *Glosarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, 1844, III, 962.

[9] Vezi S. Fl. Marian, *Nașterea la români*, București, 1892.

https://biblioteca-digitala.ro

duri sau hambare, grinda casei, și scormonesc în cărbuni, pentru a aduce noroc și belșug"[10]. Informații asemănătoare am culeș și noi într-o cercetare întreprinsă în vara anului 1961 (sub conducerea prof. M.Pop) în comuna Lupșa — Oltenia. După cum ni se relata, conducătorul cetei de copii, numit „vătaf", se așeza în fața vetrei și „vrăjea", scormonind cărbunii cu bețe înflorate cu fum numite „colindețe"[11]. Interesant că locurile unde lovesc pițărăii cu colindețele coincid cu cele în care se pun crengi verzi la Sîn'Giorz (numit de S. Fl. Marian „Cap de primăvară") sau „armindenii" la ziua de „Armindeni" (1 Mai)[12]. De aici deducem că „vrăjitul" pițărăilor putea să fie și un act magic de apărare, dar avînd și o certă funcție de urare de belșug, care poate fi pusă în legătură cu practicile rituale din cadrul obiceiurilor agrare de primăvară. De altfel, este știut că obiceiul colindatului, ca și alte obiceiuri de Anul Nou, a fost practicat primăvara, cînd noul an coincidea cu trecerea la noua perioadă de vegetație și era direct legat de începutul muncilor agricole de primăvară. Cercetînd obiceiurile calendarului agrar din perioada de iarnă, V.I.Cicerov ajunge și el la constatări asemănătoare, arătînd că în practica obiceiurilor colindatului la ruși, în formele mai vechi (autorul vorbește de două tipuri de colinde, care ar corespunde la două etape de dezvoltare socială a satului patriarhal), se pot distinge cu ușurință urme ale unor străvechi rituri de fecunditate și rodire[13].

Deci, putem presupune că poezia „colindelor de copii" s-a născut în cadrul acestor practici magice, în care cuvîntul devenea și el, ca și gesturile, element de acțiune magică. Acest lucru explică și natura expresiei artistice a poeziei : în asemenea cazuri, cînd poezia urării însoțea astfel de practici, atenția nu era îndreptată în mod special în primul rînd spre utilizarea cuvîntului ca realizare poetică, ci spre îndeplinirea întocmai a actelor magice, a ritului. Cuvîntul fiind parte componentă a acestora, atunci și modul de a-l exprima era dependent de natura și desfășurarea actelor magice, trebuind poate chiar ca fiecare formulă verbală de urare să concorde cu natura gestului magic. T. Pamfile arată că „prin unele părți ale Olteniei", la fiecare casă, după ce se adresează gazdei formula de salut ceremonial : „Bună dimineața la Moș Ajun !/Că-i într-un ceas bun !/", colindătorii, luînd din grăunțele de grîu, porumb etc., pe care gazda le-a pregătit dinainte, aruncă din fiecare, pe rînd, în sus, urînd în același timp : „Grîul atît,/Spicul atît,/Pita cît masa,/Fuioarele/ Cît răștitoarele" etc.[14]

În realizarea sincretică a acestor urări, poezia, însoțind astfel de practici magice, dobîndește un anumit ritm, uneori sacadat, accentul

---

[10] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. cit., p. 19.

[11] Vezi notele luate în cercetarea din Lupșa — Oltenia, Arhiva Institutului de etnografie și folclor din București. Tot din Oltenia, Ion Popescu relata în 1933 : „În casă, vătafii urează sau « vrăjesc » în felul acesta. Vătafii, cei patru, se așează greceșle la gura sobei și cu colindele zgămăind în foc zic urarea". (*Obiceiuri de Crăciun din Valea Anilor, județul Mehedinți*, în „Culegătorul" — Buletinul Arhivei etnografico-folclorice a Muzeului etnografic din Cluj, an. I, nr. 1, p. 56.)

[12] Vezi S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. III, 1901.

[13] V. I. Cicerov, *Zimnii period ruskogo narodnogo zemledelceskogo kalendaria XVI—XIX vekov* [Perioada de iarnă a calendarului agrar rus în secolele XVI—XIX), Moscova, 1957, p. 154.

[14] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Crăciunul. Studiu etnografic*. Colecția „Din viața poporului român", XX, București, 1914, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

căzînd pe fiecare unitate de mesaj, din care cauză verbalizarea se constituie în tot atîtea formule. Astfel, întregul mesaj e alcătuit dintr-o înşiruire de asemenea formule. Comparaţiile, cînd intervin în aceste formule, au darul să potenţeze urarea, uneori pînă la hiperbolă.

În general, cele mai multe poezii din „colindele de copii" (de „piţărăi") se organizează compoziţional pe un model a cărui schemă, în planul sintagmatic, ar fi : $A \rightarrow B + C$, ca în următoarea variantă :

A { „Bună ziua la Ajun,
Că-i mai bună-a lui Crăciun.
Într-un ceas bun !

B { Porci graşi, unturoşi,
Să-i mănînce oamenii sănătoşi !
Boi trăgători,
Stupi roditori,
Cai încurători,
Oile lînoase,
Vacile lăptoase,
Pui de găină,
Pui de raţă,
Pui de toate animalele !
Bani şi sănătate,
Că-i mai bună decît toate,

C { La anu şi la mulţi ani !" [15],

în care A este o formulă ceremonială de salut şablon care, sub raportul comunicării, stabileşte contactul dintre colindători şi gospodarul căruia i se adresează urarea, avînd deci o funcţie conativă[16], dar, în acelaşi timp, fiind şi o formulă prin care se vesteşte (gospodarului) sărbătoarea. Versul „Într-un ceas bun !" este o formulă frecventă în poezia urărilor directe, în diferite împrejurări ceremoniale, dar este întîlnită şi în limbajul uzual ca formulă de urare adresată cuiva, şi are sensul de „să fie într-un ceas bun !". În contextul poeziei pe care o analizăm, versul acesta prezintă însă o anumită ambiguitate : pe de o parte, ca formulă de adresare, ţine de A, iar pe de alta, ca sens logic al comunicării, ţine de B, angrenînd enumerarea celor dorite. Secvenţa B constituie urarea propriu-zisă, enumerarea belşugului dorit gospodarului felicitat. Fiecare formulă-vers fiind o sintagmă gramaticală unitară („Boi trăgători,/Stupi roditori" etc.), întreaga enumerare aminteşte, sub aspectul expresiei artistice, de „seriile enumerative" din poezia descîntecelor. Mai mult, ca şi secvenţele din poezia descîntecelor, în secvenţa B de aici există un vers de generalizare : „Pui de toate animalele", care indică o certă gîndire magică ce stă la baza acestei enumerări. În descîntece, enumerarea obstinată provenea din concepţia potrivit căreia neindicarea tuturor locurilor sau a lucrurilor posibile ar fi anulat efectul scontat, de unde şi necesitatea unei formule generalizatoare de încheiere a secvenţei[17]. Pe linia acestor caracteristici,

[15] Ion Popescu, *op. cit.*, p. 56—57 (vezi nota 11).

[16] Vezi Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în vol. *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 90.

[17] Vezi exemple în acest sens în colecţia lui G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 358.

https://biblioteca-digitala.ro

privind modalitatea de expresie verbală, apropierea de descîntec ne este întărită și de faptul (amintit mai înainte) că poezia colindelor de copii însoțește acele acte, ritual-magice la origine, pe care colindătorii le numesc „vrăji". Secvența finală C conține o formulă de urare directă care încheie poezia colindei : „La anu și la mulți ani !" — o formulă șablon, tipică pentru momentele de felicitare ceremonială în sărbători, care poate fi întîlnită ca formulă de încheiere și la celelalte categorii de colinde.

2. Interesant că și poezia urării cu „Sorcova" de Anul Nou, de asemenea o poezie a urărilor directe, își organizează structura compozițională pe un model nu mult deosebit de cel al colindei de „pițărăi"[18]. De remarcat că și la baza acestei urări se regăsesc urme ale unei vechi practici magice : gestul de a lovi cu sorcova pe cel căruia i se urează aparține magiei prin contact. Privitor la obiectul cu care se lovește cel felicitat, S. Fl. Marian arată că, în locul sorcovei de astăzi, pînă nu de mult în unele părți ale Munteniei se foloseau crengi de păr, măr sau de trandafir, înflorite, ceea ce înseamnă că acestea erau niște simboluri ale prosperității fizice, dar și ale rodirii[19]. La rîndul său, P.Caraman face legătura între refrenul din colinde : „Flori dalbe de măr" și obiceiul „pițărăilor" și al „Sorcovei", presupunînd și el că, în vremurile mai vechi, în loc de nuiele sau bețe împodobite (cum am arătat mai înainte), s-ar fi folosit crengi de măr înflorite[20]. Pe linia acestor legături aș remarca un fenomen semnificativ pentru caracterul unitar al funcționalității acestor urări, și anume : textele de „Sorcovă" aglutinează adesea elemente, formule de urare de belșug din poezia colindei de „pițărăi" : „Sorcova/Vesela,/Să trăiți,/Să-mbătrîniți/Ca un măr,/Ca un păr,/Ca un fir/De trandafir./*Cîte pietricele,/Atîtea mielușele;/Cîți bolovani,/Atîția cîrlani;/Cîte cuie sînt pe casă,/Atîția galbeni pe masă!*"[21]. Astfel de aglutinări se petrec și în cadrul poeziei care însoțește practica urării cu „semănatul" de Anul Nou, tot o practică magică de fecunditate și belșug la originea sa[22]. Pe de o parte, textul urării cu „semănatul" atrage fragmente din poezia „Sorcovei" : „Bună dimineața,/An nou !/Seamăn grîu și cu secară,/Pînă-n seară/Să răsară, Pînă mîne să se coacă,/Pîne multă să se facă,/Să fiți cu toții voioși, /*Să rămîneți sănătoși:/Ca merii,/Ca perii/În mijlocul primăverii,/ Și ca toamna cea bogată /De toate îndestulată*"[23]. Pe de altă parte, însă, poezia urării cu „semănatul" pare, uneori, mai degrabă o variantă din colindele de „pițărăi" : „Bună dimineața lui Sîn-Vasii !/Să dea Dumnezeu să fie /De acuma într-un an/*Stogul cît casa,/Pita cît masa,/Slăninele/Cît ușele,/Untura ca cuptorul,/Porcii unturoși/Și oamenii sănătoși* !"[24]

---

[18] Dăm un exemplu (arhicunoscut) din S. Fl. Marian, *op. cit.*, vol. I, 1898, p. 158 : „Sorcova / Vesela, / Peste vară, / Primăvară, / Să trăiți, / Să-mbătrîniți / Ca un măr, / Ca un păr, / Ca un fir de trandafir ; / Tare ca fierul, / Iute ca oțelul ; / Tare ca piatra, / Iute ca săgeata. / La anul / Și la mulți ani !"

[19] Vezi S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 156.

[20] Vezi P. Caraman, *op. cit.*, p. 74.

[21] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 158—159.

[22] „Semănătorii, la rîndul lor, cum ajung și intră într-o casă, îndată încep a semăna cu sămînța ce o au la sine pe cei din casă și în timpul semănatului «a zice» urarea". (S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 151.)

[23] *Ibidem*, p. 152.

[24] *Ibidem*, p. 153.

https://biblioteca-digitala.ro

Fără îndoială că avem de-a face cu trei categorii folclorice diferite, fiecare avînd şi caracteristici proprii de mesaj. Bineînţeles, pe noi ne interesează colindele de „piţărăi". Dar nu putem ignora faptul că astfel de categorii prezintă caracteristici poetice similare şi cu atît mai mult cu cît acestea fac parte din acelaşi repertoriu al sărbătorilor din perioada Anului Nou. Ceea ce determină existenţa unor astfel de elemente poetice asemănătoare sau chiar comune la aceste categorii este, în ultimă instanţă, funcţia[25] de urare directă comună, legată de o practică superstiţios sau chiar ritual-magică. De fapt, relevarea caracteristicilor similare la celelalte categorii discutate are darul să întărească valabilitatea constatărilor noastre asupra trăsăturilor categoriale ale colindelor de „piţărăi". Prin aceasta, poezia colindelor de copii („piţărăi"), ca şi cea a celorlalte urări de Anul Nou analizate aici, se încadrează în categoria mult mai largă a „poeziei urărilor directe" existentă în folclorul obiceiurilor noastre.

★

III. *Colindele „propriu-zise"* constituie cea mai bogată şi mai variată parte de repertoriu a genului. Ele se deosebesc de cele de „piţărăi" nu numai tematic, fiind individualizate potrivit vîrstei, sexului şi profesiei celui felicitat, ci şi prin modul de realizare artistică, foarte complex, relevîndu-se, din acest punct de vedere, ca unul din compartimentele cele mai poetice ale literaturii noastre orale.

După părerea noastră, colindele „propriu-zise" sînt nişte apariţii mai tîrzii decît cele de copii. Colindele de copii, aşa cum am văzut mai înainte, s-au născut strîns legat de nişte acte magice — şi poezia lor, fiind concepută în mod dependent de aceste acte, nu relevă, ca expresie poetică, o conştiinţă artistică de prim plan. De aici şi probabila mare vechime a lor, pe cînd colindele „propriu-zise", chiar ca origine, sînt expresia unei evidente conştiinţe estetice însoţitoare. Ca acte de felicitare în sărbători, colindele „propriu-zise" realizează urarea la modul indirect, alegoria[26] fiind modalitatea poetică generală şi frecvent întîlnită. Ca atare, poezia celor mai multe din aceste colinde este concepută de la bun început din perspectiva unei gîndiri estetice de prim plan, deşi *practica obiceiului colindatului* de acest tip avea şi ea la bază o gîndire superstiţios-magică, fără să fie însă legată de anumite acte rituale, ca în situaţia categoriei colindelor de „piţărăi". În sensul celor afirmate aici, amintesc că urarea din colinde era menită, chiar în cadrul mentalităţii vechilor obştii sătеşti, să „inspire omului încrederea în anul ce vine, de a-l face să creadă cu tărie în împlinirea urării"[27]. Aşadar, această practică se baza şi ea pe funcţia de persuadare a celui felicitat, de persuadare magică prin cuvînt, de vreme ce se credea în împlinirea celor urate. În acest sens, colinda ca atare putea să funcţioneze ca un fel de act de incantaţie magică. Probabil că de acest rost se leagă, la origine, versurile de invocare, „categorial diferenţiate", de tipul: „Junelui, junel bun!", „Mirelui tînărelu!", „Liliana, fată dalbă!", „Domnului, domn bun!" etc. Şi credem că nu

[25] Vezi, în acest sens, M. Pop, *Caracterul formalizat al creaţiilor orale*, în „Secolul 20", nr. 5, 1967, p. 160.
[26] *Ibidem*, p. 159.
[27] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

este întîmplător că astfel de versuri de invocare, ce au, implicit, și o funcție conativă, revin ca „refren", uneori în mod obsedant, după fiecare vers al poeziei propriu-zise. În acel act de persuadare prin cuvînt, aceste versuri-refren erau, probabil, concepute ca elemente de insistență magică. De remarcat că la colindele religios-creștine rostul în acest sens al refrenelor apare mult mai evident: „Hai Domnului, Doamne!" sau chiar „Doamne sfinte!" amintesc foarte îndeaproape de formulele de invocare din poezia de rugăciune. Dar să nu uităm că chiar versul-refren din colindele laice „Lerui, Ler" sau „Hai Lerui" provine, așa cum a demonstrat Al.Rosetti, din „Alleluia"[28] — formulă de invocație și de glorificare a Dumnezeirii, curentă în poezia religios-creștină. Extinderea lui foarte mare în colindele profane s-ar putea explica prin existența unei aceleiași funcții de persuadare pe care versurile-refren de invocare din colindele profane o aveau în timpurile mai vechi. Să nu uităm, de asemenea, că și fenomenul de înlocuire a numelui celui felicitat în textul colindei cîntate putea să fie un element de funcționalitate magică exact ca în descîntece. Pe aceeași linie funcțională credem că trebuie înțelese și versurile-refren „Flori dalbe de măr!", „Cunună de vinețele!", „Rouriță romaniță!" etc., ca niște simboluri magice. În altă ordine de idei, remarcăm că aceste versuri-refren sînt unul din elementele diferențiatoare ale poeziei colindelor „propriu-zise" față de cea a colindelor de „pițărăi". Repetîndu-se după fiecare vers, ele nu au, însă, o funcție de delimitare compozițională a secvențelor poetice, așa cum o au uneori, în planul formal, „versurile de evocare" („Frunză verde...") din balade sau din lirica populară, decît, poate, în cazuri cu totul excepționale, mai ales atunci cînd nu cunosc acest tip de recurență. Este o dovadă că, cel puțin la origine, au fost concepute cu alt rost decît cel de determinare a constituenților compoziționali. De aceea, în relevarea tipurilor de structuri compoziționale proprii acestei mari categorii de colinde, vom face, în cele mai multe cazuri, abstracție de existența lor.

Colindele „propriu-zise" sînt, în esență, niște alegorii și cele mai multe din ele își organizează mesajul într-o construcție tipic alegorică. În cadrul acestei mari categorii de colinde există, însă, mai multe tipuri de structuri compoziționale, care au la bază modele diferite de compoziție, realizate pe niște procedee și modalități artistice specifice fiecărui tip de model compozițional.

1. *Un prim tip de structură compozițională* îl întîlnim, de pildă, în cadrul *colindelor de gospodar*. El se realizează dintr-o înșiruire de metafore infirmate sau, cum le spune Roman Jakobson, de „paralelisme negative", înșiruire care provine din enumerarea metaforică a belșugului în animale și produse agricole ce-i sînt dorite gospodarului felicitat. Fiecare metaforă infirmată conține o categorie a belșugului urat. În felul acesta, paralelismele negative devin secvențele structurii compoziționale. O astfel de secvență este constituită la rîndul ei dintr-o structură cu formă fixă, care, ca schemă, s-ar reprezenta astfel: $A \rightarrow B \sim non\ B$, în care A este o formulă de adresare, B — metafora belșugului, iar „non B" este „negarea stării metaforice în favoarea stării reale"[29], deci belșugul real,

[28] Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 26—28.
[29] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro

de unde „non B" este, în fond, egal cu B. Schema generală a structurii compoziționale a unei astfel de colinde se organizează dintr-o repetare a secvenței A → B ~ non B în funcție de numărul categoriilor de belșug ce se urează. Iată o variantă dintre cele mai complete:

Secvența I:

A
Ia sculați, sculați,
Voi boieri bogați,
De mi vă uitați,

B
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare;

non B
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Tot cirezi de vaci;
Vacile zbierînd,
Viteluși sugînd,
Din codițe dînd,
Cu codițe-nvoalte,
'Nvoalte răsucite,
'N aur poleite.

Secvența a II-a:

A_1
Ia sculați, sculați,
Voi boieri bogați,
De mi vă uitați,

B_1
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare;

non B_1
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Tot turme de oi:
Oile zbierînd,
Din codițe dînd,
Cu codițe-nvoalte,
'Nvoalte răsucite,
'N aur poleite.

Secvența a III-a:

A_2
Ia sculați, sculați,
Voi boieri bogați,
De mi vă uitați,

B_2
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare;

non B_2
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Herghelii de cai:
Caii nechezînd,
Mînzeluți sugînd,
Din codițe dînd,
Cu codițe-nvoalte,
'Nvoalte răsucite,
'N aur poleite.

https://biblioteca-digitala.ro

Secvența a IV-a:

A_3
Ia sculați, sculați,
Voi boieri bogați,
De mi vă uitați,

B_3
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare;

non B_3
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Tot care de grîu:
Care scîrțiind,
Cărăușii mînd,
Din bice trosnind.

Secvența a V-a:

A_4
Ia sculați, sculați,
Voi boieri bogați,
De mi vă uitați,

B_4
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare;

non B_4
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Murgu-mpodobit:
Cu frîu poleit,
Cu șea de argint.

C
Ce e-n casă să trăiască,
Ce e-afară să sporească! [30]

Deci, modelul compozițional al unor asemenea colinde se constituie din: n de ($A \rightarrow B \sim non\ B$), care se încheie cu o formulă de urare directă (C), comună tuturor categoriilor de colinde; deci, $n(A \rightarrow B \sim \text{non } B)+C$.

Descifrîndu-se de fiecare dată, chiar în contextul poeziei, simbolul belșugului, *„Tot soare răsare"*, prin procedeul „negării stării metaforice", conținutul propriu-zis al colindei se realizează, în ultimă instanță, și ca o urare directă, amintind foarte îndeaproape de specificul urării din colindele de „pițărăi". În esență, și aici avem tot o astfel de enumerare directă a bogățiilor urate (care apar mai degrabă ca realizate), dar necesitatea potențării acestor bogății duce la metaforizarea fiecărui element al urării. De aici și construcția tipic alegorică. De remarcat, însă, că procedeul metaforizării infirmate devine, prin recurență, un procedeu compozițional[31], propriu acestui tip de structură.

Interesant că în alte variante procedeul infirmării stării metaforice se face printr-o simplă punere în paralelă a simbolului bogăției cu enumerarea concretă a belșugului real:

A
Sculați, sculați, boieri mari,
De vă zăuitați:

B
Pe-o gură de vale
Soarele răsare,

[30] *La lumcile soarelui*. Antologie a colindelor laice, îngrijită și prefațată de Monica Brătulescu, București, E.P.L., 1964, p. 62—64.

[31] Vezi și Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, E.P.L., 1966, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro

non B
Şi vine spre voi
O turmă de oi:
Oile zbierînd
Mieluşei săltînd,
La stăpîni trăgînd.
Cu cornițe-nvoalte,
'Nvoalte şi-nvîrtite,
'N aur poleite,
Vouă dăruite
. . . . . [32]

Se poate afirma, deci, că acest tip de structură compoziţională poate fi socotit ca făcînd trecerea de la colindele de copii (care realizau urarea la modul direct) la cele propriu-zise, a căror urare indirectă dezvoltă cu necesitate structuri compoziţionale adecvate. Edificatoare în acest sens este şi o altă colindă de gospodar, în care întîlnim fenomenul invers: nu „negarea stării metaforice", ci *metaforizarea stării reale*. Acest lucru scoate şi mai mult în evidenţă faptul că proiectarea viziunii metaforice asupra elementelor de bunăstare enumerate are drept scop potenţarea urării. Colinda începe cu o imagine idilică a gospodarului, care, deşi fixată în rai, ceea ce implică într-o anumită măsură şi o idee moralizator-creştină (care probabil că este o înlocuire ulterioară a unei vechi imagini), nu schimbă cu nimic sensul major profan al urării:

„Ferica-mi de el,
De-acest boiercl,
Bin' l-a fericat
Şi bun loc i-a dat:
În mijloc de rai,
Tot la mese-ntinse,
La făclii aprinse.
Dar de l-ai vedea,
Ţie ţi-ar părea
Că-i-şi sfîntul soare
Cam prin prinzul mare;
Dar de ţi-ai vedea
Draga doamna lui,
Ţie ţi-ar părea
Că-i-şi luna plină,
Cam pe lîngă cină;
Dar de ţi-ai vedea
Dragi ficiorii lui,
Ţie ţi-ar părea
Peunii jotaţi [gătiţi n.n.]
La nuntă-s chemaţi;
Dar de ţi-ai vedea
Dragi fetele lui,
Ţie ţi-ar părea
Dalbe-şi lebejoare
Pe ţărmuri de mare;

[32] *La luncile soarelui*, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar de ți-ai vedea
Dragi boiți ai lui,
Ție ți-ar părea
Cerbu-i strătior,
Să-mi fie păscuți
Prin cei vîrși de munți;
Dar de ți-ai vedea
Dragi vacile lui,
Ție ți-ar părea
Ciute-s mohorîte,
La lunci scoborîte,
Să-mi fie păscute;
Dar de ți-ai vedea
Dragi oile lui,
Ție ți-ar părea
Ciute-s mohorîte,
La lunci scoborîte,
Să-mi fie păscute
Prin celi-ierbi înalte,
Nalte, necălcate,
Să-mi fie adăpate
În celi-izvoare calde" [33].

Colindul este dat nu atît pentru a exemplifica un alt caz privind modelul compozițional discutat mai înainte, cît mai ales pentru a pune în evidență un mod de gîndire metaforică, similară în esența ei celei din colinda de mai sus, provenit din aceeași necesitate de potențare a celor dorite gospodarului, și prin care se marchează trecerea de la urarea directă la cea indirectă din colindele propriu-zise.

2. Există colinde care fac parte din alte cicluri tematice și care își organizează structura compozițională tot pe baza metaforei infirmate, folosind, deci, același procedeu compozițional ca în exemplele de mai înainte. Uneori, însă, asemenea colinde *se particularizează ca un tip de structură aparte* prin faptul că nu se dezvoltă decît pe o singură metaforă infirmată. Colinda de gospodar analizată mai înainte se caracteriza ca structură compozițională prin aceea că, fiind o enumerare metaforică a bogățiilor dorite, putea să conțină de la una la n secvențe de A→B∼non B, pe cînd sensul mesajului din următoarea *colindă de flăcău* nu necesită decît o singură secvență de acest tip, ba chiar numai metafora și negarea ei (formula de adresare, deși lipsește, trebuie presupusă):

B
„Pare soare cînd răsare,
Lerunda Leru-i Doamne!

non B
Dar nu-i soare răsărit,
Că-i Ion împodobit
Cu trei pene-n comănac:
Una-i peana crinului,
Una-i a bujorului
Ce pun fetele-n cosițe
Și feciorii-n chiverniță" [34].

[33] Al. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 157—158.
[34] *La luncile soarelui*, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar metafora infirmată devine aici o modalitate poetică, decurgînd dintr-o viziune estetică specială proiectată asupra descrierii portretului atribuit celui felicitat şi prin care se realizează şi se potenţează urarea (indirectă), făcută probabil în vederea viitoarei căsătorii.

3. *Un alt tip particular* al structurii compoziţionale, discutată mai înainte, îl întîlnim şi într-o *colindă de fată* prin care i se urează căsătoria. Aici, metafora nu mai e un simplu simbol ca în exemplele anterioare, ci o întreagă alegorie, redată prin fabulaţia visului (B), care, la rîndul ei, conţine nişte simboluri ce se cer descifrate. Funcţional, dezlegarea visului (non B), adică „negarea stării metaforice", este o urare indirectă a căsătoriei.

O notă particulară a structurii compoziţionale a acestei colinde constă în faptul că metafora infirmată este concepută ca o scenizare, ca un dialog purtat între fata care relatează visul (alegoria) şi mama sa, care îl descifrează. Dialogul este precedat de o indicaţie regizorală, care are funcţia unei formule introductive. Deci, tot : A → B ~ non B :

A
„Spus-o fiica maică-sare :
Florile dalbe !

B
— Maică măiculiţa meare,
Cît fu noaptea de-astă noapte,
Puţin somn maic-am somnat,
Mare vis maic-am visatu.
Une, maico, că-mi erea
Dinaintea casei noastre
Sînt doi pomi mari înfloriţi ;
Cam la vîrfu la doi pomi
I-o verigă gălbioară ;
Mai în jos pe crăcuraş
Sînt doi pui de porumbaş ;
Mai în jos pe crăcurele
Sîntu-mi două turturele.

non B
— Taci tu, hico, nu mai plînge,
Că visu s-o izbîndit :
Cei doi pomi mari înfloriţi
Aceia ţi-s socrii tăi ;
Cea verigă gălbioară
Accea ţi soţioară ;
Cei doi pui de porumbaşi
Aceia ţi sînt nănaşi ;
Cele două turturele
Alca-s boghiţile tăle" [35].

De fapt, structura compoziţională de aici este realizată prin conjugarea a două procedee compoziţionale. Ca procedeu compoziţional, metafora infirmată decurge, ca şi în exemplul anterior (III, 2), dintr-o viziune estetică ce stă la baza fabulaţiei întregii colinde şi care se particularizează ca modalitate poetică, dar care rămîne, totuşi, prin însuşi

[35] *Ibidem*, p. 216—217.

https://biblioteca-digitala.ro

specificul structural al metaforei, ca principiu ordonator al compoziției. La rîndul său, dialogul este un alt principiu de organizare a compoziției, cerut însă de necesitatea reprezentării scenice a metaforei infirmate.

4. *Tipul de structură compozițională cel mai răspîndit* în cadrul colindelor „propriu-zise" este cel descris de Mihai Pop[36] și despre care am amintit la începutul lucrării. El poate fi regăsit în majoritatea ciclurilor tematice, dar mai cu seamă în cele cu caracter eroic. Așa cum s-a arătat, acest tip se caracterizează printr-o compoziție tripartită. Ca schemă, modelul compozițional s-ar reprezenta astfel : $A \rightarrow B \rightarrow C + D$, în care A = punerea în temă, B = expunerea faptului (alegoria), C = urarea indirectă implicată, care nu trebuie confundată cu urarea propriu-zisă necîntată[36], deci cu D care reprezintă formula șablon de urare directă, adresată, ca încheiere a colindei, celor felicitați și care poate fi întîlnită la toate categoriile de colinde. Exemplificăm și noi acest tip cu un *Colind de flăcău*, a cărui temă o constituie *vînătoarea cerbului*.

Secvența A : „Leroileo ! / Cerb s-a lăudatu / Și s-a rouratu / Leroileo ! / La margini de sat / Că nimeni nu știe / De-unde iarbă-mi paște / Și apă cînd bea...

Secvența B : Și Gheorghe-ăl voinicu / Pe-acolea-mi treceară / Pe cerb mi-l zărea. / Acas' alergară / Arcul că-și luară, / Arcul și-o săgeată, / La vînat să-mi iasă / Joi de dimineață / Pe nori și pe ceață. / Și el să-mi vîneze / Ziua, toată ziua, / La margini de sat. / De-o urmă că-mi dară. / Urma cerbului. / Urma că-i lua / Tot din deal / în dealu / Și din vale-n vale. / Urma că-i ducea / Tot din piatră-n stană / Și din stană-n stană, / Urma-i povîrnea / La rîu, / la pîrîu, / Unde-i apa lină / Pietrele răsună ; / Unde iarba-mi crește / Fir găitănește, / În patru se-mpletește ; / Sub călin / mălinu, / Susu-i frunza deasă, / Josu-i umbra groasă... / Și Gheorghe-ăl voinicu / Pe-acolo-mi trecea / Pe cerb mi-l zărea / Zăcînd, / rumegînd, / Namiaza-și făcînd. / Și Gheorghe-ăl voinicu / La genunchi cădeară / Arcu-și întindeară, / Arcul și-o săgeată. / Pe cerb mi-l izbea / La spata / din dreapta. / Cerbu-n sus săreară / Și se blestema : / —«Ochișorii mei, / Vedea-i-ași săriți / Pe mare-azvîrliți / De valuri bătuți, / De maluri trîntiți» ! / Și Gheorghe-ăl voinic / Ținta-i petrecea, / Ținta-i și-o săgeată. / La cerb năvălea / Pe cerb mi-l lua / La spata din dreapta. / Și cu el pleca / Prin șirai de sate / Prin satele rari, / Cu fetele mari ; / Prin satele dese, / Cu fete mirese...

Secvența C : Nimenea nu-l vede, / Numai Ileana-l vede, / Il vede, -l fericește : / —«Fericean de el / Și de maica lui ! / Zile ce-a născut, / Parte ce-a avut / De taică, / de maică, / De-o carne de cerb ! / Cu cărnița lui / Nunta să-și ridice ; / Nunta și nuntașii / Și toți megiașii. / Cu chelceaua [pielceaua, pielea] lui / Curți [case] să-și șindriiască ; / Curtea și curtașii / Și toți megiașii. / Cu corniț'-a lui / Făcea-și furci la curți. / Cu ungheaua lui / Făcea-și păhărele, / 'Chin boieri cu ele, / 'Chin și fericesc».

Secvența D : Și Gheorghe-ăl voinic / Fie sănătos !...»[37].

În alte variante, „Cerbul Runcului, / Fiara cîmpului / Și-a pămîntului»[38], apare ca o ființă fabuloasă, supranaturală, care, ca și leul din

---

[36] M. Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în vol. cit., p. 44.
[37] *Vechi cîntece de viteji*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 25—26.
[38] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro

colindele pe tema luptei cu leul[39], este o întruchipare a forței distructive a răului pentru colectivitatea sătească : „Tună cerbu di la munte / Junelui bun, / Pă frînturi, / pă curmături / La gutîia luncilor. / Rupsă gardu stoborat / Și în vie s-o băgat. / Rupsă viță / de străviță / S-aruncă-n dalba corniță...”[40].

Raportate la genurile literare cunoscute, colindele de acest tip pot fi epice, dramatice sau chiar lirice. Foarte adesea ele sînt un amestec de genuri (ca și în cazul altor categorii de poezie din folclorul obiceiurilor, cum ar fi de pildă descîntecele), ceea ce îndreptățea pe G. Călinescu să observe : „Colindele aparțin într-un fel artei dramatice, fiind niște declamații, cărora melodia le stinge considerabil cromatismul de frescă, și totodată epicei, fiind balade și basme laolaltă, închipuiri de peripeții fantastice al căror erou este gazda care urmează să cinstească pe colindători...”[41].

De remarcat însă că sistemul compozițional de relații în care intră secvențele relevate mai înainte ale acestui tip de structură nu este direct dependent de natura genului literar în care pot fi introduse astfel de colinde, cum nu e dependent direct nici de subiect sau temă. *Structura „tripartită” este concepută funcțional*, fiecare secvență avînd o semnificație aparte și precisă, de unde și tendința de poezie cu forme fixe la cele mai multe colinde de acest tip. Modelul compozițional ar fi deci : $A \rightarrow B \rightarrow C + D$. Deși, la rîndul lor, fiecare din aceste secvențe se poate divide în alți constituenți, totuși unitatea funcțională a celor trei mari secvențe obligă la relevarea lor ca atare.

Așa, de pildă, *secvența A* (punerea în temă) este menită să creeze un cadru, de cele mai multe ori fabulos. Uneori, acest cadru face o prezentare a personajului principal într-un context de viață socială sau de profesie, ca de exemplu în următorul colind de slugă : „(Cutare) voinic / Slujește, / Prujește / De micșor copil / La Domn Constandin / Cu calul de frîu, / Cu ploschița-n brîu / Cu clondiru-n stînga, / Cu paharu-n dreapta : / Sus clondir ridică / Păhărel de-și umple. / De greu ce-mi ofta, / Păhărel vărsa / Pe brațe de Domn, / Pe trupșor de om...”[42]. Alteori, creează o imagine idilică în care întîlnim simboluri cu diverse semnificații, așa ca în unele colinde de gospodar, de tineri însurați sau ca în colindele de fată logodită, din care dăm un exemplu : „Prin cel cet, / Prin cel nucet, / Ler, Doamne, Ler, / Prin cel verde vișinet / Mi-este-un leagăn de mătase, / Iar în leagăn cine-mi șade? / Șede [....], ochii-și negri, / De-mi coase și-mi chindisește, / Cu fir de-aur împletește / Cu mătase isprăvește / Cămășița nunului, / Sangulia mirelui, / Și cîntă d-un cîntecel : / —«Boii noștri, cerbilor, / Răsfirați cornițele, / Să-ntinz sanguliele, / Să răsară soarele...»”[43]. Dar adesea acest cadru capătă un caracter fabulos prin introducerea unor reprezentări supranaturale sau chiar mitologice, care, mai ales în colindele eroice, devin opozanții personajului principal, cu rostul de a-i releva calitățile de vitejie, la flăcăi

[39] *Vechi cîntece de viteji*, p. 27.
[40] *La luncile soarelui*, p. 97.
[41] G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în vol. cit., p. 382.
[42] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 46.
[43] *Ibidem*, p. 82—83.

https://biblioteca-digitala.ro

(vezi colindele „lupta cu leul”[44], lupta cu „Duhul de mare”[45]), sau iscusința fetelor (vezi colind de fată mare[46]).

Secvența B este esența de conținut a colindei („expunerea faptului (alegoria)”), realizată fie prin nararea unor acțiuni, fie prin folosirea mijloacelor dramei, dialogul, avînd drept scop reliefarea calităților personajelor principale, diferențiate categorial pe vîrste, sex și profesii, care, prin substituție de nume în textul colindei, sînt atribuite gazdelor felicitate. De aici și caracterul indirect sau alegoric al urării.

Secvența C pare să fie de cele mai multe ori scopul principal al întregii colinde: în raport cu natura acțiunilor și a calităților relevate în B, are loc aici o glorificare, o laudă indirectă adusă personajului principal, deci ceea ce Mihai Pop a numit „o urare indirectă implicată”. Uneori, secvența C apare mai clar diferențiată de restul colindei, așa ca în exemplul transcris de noi mai înainte (III, 4). Alteori, însă, ea este mai strîns legată de secvența B sau chiar inclusă în aceasta. Astfel, blestemul (sau autoblestemul) cerbului vînat este, de fapt, un testament și funcționează în structura colindei ca o urare indirectă adresată tînărului (vînător): „...Iar el, de vedea, / Sta și se opria, / Din gură zicea: / —«Cornițele mele, / Crăci și rămurele, / Fiindcă m-ați oprit / În codru-nfrunzit, / Voi să vă tot faceți / Cornuri de băieți, / Buciume frumoase / De cîntări duioase; / Picioarele mele, / Nalte, subțirele, / Fiindcă n-ați fugit / Pe dealu-nverzit, / Ia să hrăniți voi / Pe negri copoi; / Ochișorii mei, / Ageri, frumușei, / Fiindcă n-ați văzut / Arcul cînd s-a-ntins, / În ciocuri să stați / De șoimei purtați; / Iar tu, carnea mea, / Și tu, pielea mea, / Una să-mi hrănești / Slugile domnești, / Alta să-ncălzești / Bacii-mpărătești...”[47]. Tot așa, în colindele pe tema raptului miresei, încercarea voinicului de a tempera plînsul (de fapt, ceremonial) al fetei răpite, prin enumerarea măgulitoare a atributelor viitoarei ipostaze de soție, este tot o astfel de urare indirectă, atît pentru voinic, cît și pentru fată: „...Dar și Ion mi-o vedea / Și din gură așa grăia: / —Taci, cocoană, nu mai plînge, / Nu te duc roabă la turci, / Ci te duc doamnă să-mi fii, / Doamnă mie, curților, / Nor' bună părinților, / Cumnățică fraților, / Stăpînă d-argaților...”[48].

O astfel de construcție alegorică realizează, de fapt, niște tipare umane, modele de comportare eroică, de hărnicie și istețime, modele de frumusețe fizică și morală, potrivit unor canoane specifice concepției obștii patriarhale despre rostul omului în viața socială. Nu întîmplător, alături de cele care conturează gospodarul model, cele mai frecvente colinde de acest tip sînt cele care se adresează tinerilor, evidențiind mai ales modele de voinicie și iscusință. În acest sens, n-ar fi exclusă posibilitatea unei inițiale legături a acestora cu vechile rituri de inițiere ale tinerilor, care, după cum se știe, aveau ca scop dovedirea acelor calități care să le permită trecerea într-o nouă categorie sau stare, fie ca apărători ai colectivității, fie în perspectiva căsătoriilor. Interesant ni se pare, în această posibilă înțelegere, faptul că într-o variantă a colindei „lupta cu leul”, alături de glorificarea voinicului în vederea viitoarei căsătorii (în secvența finală

[44] Vezi nota 37.
[45] *La luncile soarelui*, p. 83.
[46] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 91.
[47] *Ibidem*, p. 66.
[48] *La luncile soarelui*, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro

C), bărbăția lui îl ipostaziază și ca apărător al colectivității împotriva forțelor răului. Există, de pildă, două imagini ale holdelor, care încadrează colinda în mod simetric: prima este cea de început, imaginea holdelor (grădinilor) distruse de acțiunea leului: „...Leu-n sat că și-o tunatu / În grădini că s-o băgat. / Pradă mare ce-o făcut? / Ce-o fost bun tot o mîncat; / Ce-o fost rău tot o călcat. / Rupt-o viță / de mlădiță / Și stîlpări de busuioc..."[49]. Dar în final, după ce leul (întruchiparea forței răului, ce devastează ca și cele din basme) a fost răpus, imaginea holdelor apare, în mod simbolic, în plenitudinea opulenței sale: „...Și-i țipă zgarda de gușă / ... / La leu pe grumaz o trase... / Și-o luă pe Olt la vale, / Prin fînețe, / pînă-n brațe, / Și prin grîne, / pînă-n brîne... / Cîn' pe june mi-l vedea / Toți pe el mi-l fericea..."[50]. Prin aceasta, voinicul devine un apărător al holdelor și, deci, și al colectivității întregi.

Este așadar de la sine înțeles că, tocmai din perspectiva semnificației unor asemenea calități sau modele ce le evidențiază colindele de acest tip, capătă și secvența finală C funcția ei de urare indirectă (implicată).

5. Tot în acest tip de structură compozițională se încadrează și *Miorița — colindă*. Denumirea de „Miorița" sau „mioritic" — prin extensie de la baladă la acest tip de colindă — este undeva improprie și a creat multe confuzii, interpretîndu-se, adesea, colinda pe același plan cu balada. Chiar și astăzi, în conștiința colectivității transilvănene, ea trăiește ca o categorie aparte, cu rosturi proprii, fiind o colindă „a păcurarului", deci o colindă care se adresează unei anumite categorii sociale, profesionale, ca orice altă colindă de acest tip.

Analiza structurii compoziționale a colindei „mioritice" pune în evidență semnificația funcțională a secvențelor ei componente și, ca atare, și a trăsăturilor proprii de gen. Acest lucru are darul să excludă ipoteza susținută de unii cercetători potrivit căreia colinda „mioritică" nu ar fi decît o adaptare a baladei „Miorița" la genul colindei.

Secvența A, de pildă, creează și aici cadrul tipic colindei: „Colo-n sus pe munte-n susu, [bis] / Zuărel de zuă, / Sînt vreo trei păcurărei / Cu vreo trei turme de oiu. / Numa unu-i străinelu..."[51].

La marele număr de variante ale acestei colinde există cîteva tipuri de formule introductive mai frecvent întîlnite, cum sînt: „Colo-n josu mai în jos", „Colo-n susu și mai în sus", „Pe munții cei mari", „Colo-n munte după munte", „Colo-n sus la cei muncei", „Aude-se, maică-aude / Peste cel vîrfuț de munte" etc., formule care, prin vagul și indeterminarea localizării acțiunii, se situează pe același plan de semnificație simbolică propriu formulelor introductive tipice colindelor propriu-zise în genere. Sugestia simbolică se realizează prin ambiguitatea în context a unor termeni ca adverbul de loc „colo" sau pronumele relativ cu funcție adjectivală „cei", „cel" etc.[52]

---

[49] *Vechi cîntece de viteji*, p. 27.

[50] *Ibidem*, p. 28.

[51] Dintr-o valoroasă colecție inedită întocmită de Nicolae Ursu: *Colinde și cîntece de stea* (600 melodii), culese între 1930—1940, mss., fila 186.

[52] Vezi Sorin Alexandrescu, *Simbol și simbolizare ... Observații asupra unor procedee poetice arhaice*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, op. cit., p. 351.

https://biblioteca-digitala.ro

Prezentarea ciobanilor în acest cadru evidențiază totdeauna o opoziție, care are ca scop detașarea ciobanului „streinel" sau „cel mai mic" (ca în basme), care va deveni victimă a celorlalți ciobani (numărul acestora nu contează, ei formînd, funcțional, pe plan moral, elementul opozant față de personajul principal). Opoziția devine o stereotipie.

Secvența B constituie esența epică a colindei, relatarea punerii la cale a omorului. Varietatea motivării acestui omor (judecată, invidie erotică, dușmănie etc.) are ca singur scop dezvoltarea, pe plan moral, a opoziției schițate în secvența anterioară : „...Și pe-acela l-au mînatu / Să bată oile-n josu. / Pînă el oile-o bătare / Lui grea lege îi făcea-re. / Ori să-l puște, ori să-l taie..."[53]. Și aici, ca în toate variantele colindei „mioritice", conflictul este foarte sumar, „atît cît e nevoie pentru a aduce în scenă testamentul ciobanului"[54], orice alte detalii sau episoade „fiind cu totul de prisos în vederea enunțării ultimei dorințe a ciobanului"[55]. Ca la orice altă colindă de acest tip, epicul din această secvență (de natură descriptiv-statică) este, într-adevăr, subordonat semnificației lui simbolice, pusă în valoare numai de contextul funcțional al colindei[56].

Secvența C cuprinde întregul testament și constituie, ca la orice colindă de acest tip, esența de mesaj a întregii colinde ; nu întîmplător ea este și partea cea mai dezvoltată față de celelalte secvențe anterioare, de cele mai multe ori abia schițate. Deși testamentul cunoaște un înalt grad de sublimare simbolică, o latură constantă a funcției lui în context rămîne, cum vom vedea și mai departe, cea de urare indirectă implicată :

. . . . . .
— „Altă moarte nu-m poftesc,
Dară din pușcă-mpușcat'
Și din sabgie dimnicat.
Pă mine nu m-astupați
Nici în verde țintirim,
Nici în dalbu temeteu,
Numa unde-oi dzice eu :
În vîrfuțu muntelui,
Su crucea molidului,
În strunguța oilor
Și-n țărcuțu mnieilor,
Și-n urma găleților.
Să-m puneț un mniel la cap,
La pkicioare
Fluer mare
Și la cap o trîmbițа-re ;
Un vînt țebeș a sufla,
Fluеru ș-a fluera,
Trîmbițа ș-a trîmbița
Și mnelucu ș-a zgera,
Cruciță s-a legăna
Și oile m-or cînta ;

[53] N. Ursu, mss. cit., fila 186.
[54] Ov. Bîrlea, *Miorița colindă*, în „Revista de etnografie și folclor", nr. 5, 1967, p. 345.
[55] *Ibidem*, p. 344.
[56] Vezi și Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 340.

https://biblioteca-digitala.ro

Oile s-or tomni rînd
Şi mni-or paşte pă mormînt.
Ele numa că ş-or ğîce :
— Ian scoală, stăpîne, scoală
Şi ne scoate la pripoară,
Să bem apă din izvoară,
Să ne paştem cărbunei,
Să ne fătăm mnieluşăi,
Mnieluşăi cu coarnă-ntoarsă,
Cum îs oile frumoasă.
De cîn tu ţ-ai adurnit
Iarbă verde n-am păscut,
Apă rece n-am băut ..." [57]

Dar testamentul de aici are şi o certă valoare etnografică. Prin indicaţiile asupra felului cum trebuie să fie îngropat, în prima parte a testamentului, avem de-a face cu descrierea unei străvechi practici de înmormîntare. Se ştie că pe teritoriul ţării noastre (după cum au scos la iveală săpăturile arheologice), ca şi la alte popoare, în timpurile mult îndepărtate, o dată cu cel decedat se îngropau şi uneltele caracteristice ocupaţiei practicate. În concepţia celor vechi, aceste unelte, fiind probabil necesare continuării aceleiaşi practici în lumea în care trecea, erau nişte însemne ale profesiei şi, totodată, nişte simboluri ale calităţilor lui. Astfel de „însemne" le găsim ca fiind nelipsite şi în testamentul ciobanului, în mai toate variantele (vezi exemplul citat mai înainte). Cererea îndeplinirii unei astfel de înmormîntări, venită dintr-o asemenea concepţie străveche, are pentru ciobanul din colinda „mioritică" o funcţie de „mediere catarctică"[58], exact ca în cazul ceremonialului de înmormîntare[59], precum şi în cel al „Ciobănaşului de la Miori"[60], mort şi el de moarte năpraznică şi rămas „nelumit", căruia i se face, de către elementele naturii, o înmormîntare simbolică. Poate nu întîmplător, atît descrierea înmormîntării din „Ciobănaş de la Miori", cît mai ales cea din „colinda mioritică" sînt mai totdeauna continuate cu jelirea ambilor ciobani de către oi. De altfel, ştim că această colindă „mioritică" se cîntă, de pildă în comuna Bîrsana — Maramureş[61], la familiile de ciobani la care s-au întîmplat asemenea omoruri. În astfel de cazuri, avem de-a face cu o „colindă de doliu" după cioban mort, după cum ştim că există şi o colindă de doliu după fata moartă[62]. De data aceasta, testamentul sau întreaga colindă mioritică funcţionează poate chiar ca un bocet, avînd, evident, o funcţie de „mediere catarctică", dar o laudă adusă ciobanului (vezi şi cunoscutul portret fizic şi moral — element component al testamentului[63])

[57] Tache Papahagi, *Graiul şi folklorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925, p. 80—81.
[58] Vezi M. Pop, *Caracterul formalizat al creaţiilor orale*, în vol. cit., p. 161.
[59] Vezi în acest sens şi C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine* (*La Mioritza*), Genève, 1946.
[60] Vezi *Flori alese din poezia populară*, I. *Poezia lirică*, Bucureşti, E.P.L., B.P.T., 1967, p. 130—131.
[61] Informaţia este primită recent de la Roşca Vasile, student, originar din comuna amintită.
[62] Vezi Ov. Birlea, *op. cit.*, p. 343.
[63] *La luncile soarelui*, p. 343.

https://biblioteca-digitala.ro

rămîne totuși ca o constantă, cel puțin în măsura în care și bocetele, fiind duioase portrete morale ale celor dispăruți, sînt, implicit, și ele o astfel de laudă. Interesant în acest sens mai este și faptul că în testament există, adesea, un amestec (contaminare) de bocet și descriere de ceremonial, așa cum întîlnim și în unele bocete, mai ales în zonele în care cîntecele rituale de înmormîntare au dispărut.

P. Caraman arată că anumite colinde de zori sau de „zăurit" întîlnite în Ardeal erau colinde pentru cei morți[64]. Existența refrenului „Ziurel de ziuă" în unele variante de „Mioriță-colind" — exact ca în colindele de zori pentru cei morți — indică fără putință de tăgadă funcția de bocet după un cioban mort pe care colinda „mioritică" a avut-o mai ales în timpurile mai îndepărtate (vezi, ante, pag. 17).

Dar testamentul ciobanului, prin cerința de a fi înmormîntat „În strunga oilor / Și-n urma găleților", care vine din aceeași străveche concepție amintită mai înainte, evidențiază nu numai o dragoste de viață (exact ca și în cîntecul de zori la înmormîntare, cum se remarcă recent[65]), ci și o înțelepciune cu adînci semnificații în concepția populară despre viață și moarte. Evident, în perspectiva opoziției viață—moarte, testamentul ridică probleme de concepție populară specifice unui sistem mai larg de filozofie a poporului român, care se cer analizate ca atare. Oricum însă, din întregul testament se evidențiază o certă superioritate morală a ciobanului, care funcționează ca opozant josniciei celor care-i pun la cale omorul[66], fiind deci, implicit, o laudă indirectă adusă ciobanului victimă.

Din aceleași surse de informații amintite mai înainte (vezi, ante, nota 62), cunoaștem că tot prin colinda „mioritică" se felicită, în sărbătoarea de Anul Nou, ciobanii în genere. Așa se și explică fenomenul aglutinării în cadrul testamentului a acelei ultime secvențe pe tema ciobăniei, în care se aduce un elogiu acestei ocupații prin enumerarea foloaselor obținute în fiecare an de la oaie[67]. În această perspectivă de înțelegere, cu tot caracterul său funebru, testamentul din Miorița-colindă îndeplinește, implicit, o funcție de urare pozitivă pentru ciobanii cărora se cîntă, cam în același fel în care colindele pe tema fetei logodite, deși conțin, în secvențele finale, jalea înstrăinatei ca viitoare soție, funcționează totuși ca urare pozitivă, în care scop se și practică[68]. În alte variante ale colindei „mioritice", testamentul este amplificat cu diverse motive poetice, care pot avea semnificații estetice aparte. Dar motivele constituente ale testamentului nu trebuie analizate izolat (cum adesea s-a procedat): testamentul constituie un tot unitar, iar semnificația fiecărui motiv component poate fi relevată în mod obiectiv numai raportînd-o la sensul general, funcțional al testamentului.

---

[64] P. Caraman, *op. cit.*, p. 69—70.

[65] Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 343.

[66] Leo Spitzer, pornind de la o interpretare mistică a baladei *Mioriței*, vorbește și el de superioritatea morală a ciobanului prin așa-zisa înțelegere de substituire a „atrocității morții" cu „moartea în frumusețe" (*L'archétype de la ballade Mioriței et sa valeur poétique*, în vol. *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, p. 839).

[67] Adrian Fochi, *Mioriței*, București, Editura Academiei, 1964, p. 555.

[68] Vezi în acest sens Marin Buga, *Originea și evoluția poetică a unor motive din lirica populară a înstrăinării*, în vol. *Folclor literar*, I, Timișoara, 1967, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro

Aşa, de exemplu, foarte multe variante cuprind şi motivul *maicii bătrîne* care-şi caută fiul. Din dorinţa ciobanului, mama trebuie cruţată de vestea omorului. Disimularea realizează, implicit, şi un elogiu adus ocupaţiei : „...Şi de v-o-ntreba-re / Măiculiţa mea-re / Că unde-am rămas ? / Să-i spuneţi aşa-re : / C-am rămas napoi / Tot vîzînd la oi, / Numărînd pe bani, / La lumina lunii / La capătul lumii, / S-am rămas la Beci / Vînzînd la berbeci"[69]. Alteori însă, printr-o mai accentuată notă de mister, ambiguitatea disimulării devine străvezie, din care mama ar putea să deducă adevărul morţii fiului ei. În orice caz însă, disimularea relevă o nouă latură a superiorităţii morale a ciobanului : dragostea filială care răspunde dragostei materne a mamei. Contextul relevă această reciprocitate, mai ales atunci cînd secvenţele aglutinează (mai rar în colindă) cunoscutul portret al ciobănaşului, de fapt, un model sau un ideal de frumuseţe fizică[70]. Se creează, astfel, o simetrie perfectă, cu profunde semnificaţii simbolice : dragostei reciproce dintre cioban şi oi din prima parte a testamentului îi corespunde, pe alt plan de semnificaţii, dragostea reciprocă dintre fiu şi mamă din restul testamentului, sugerînd, parcă, suportul pe care se sprijină superioritatea sa morală, tăria de a înfrunta eroic moartea.

Acestei ultime laturi a simetriei i se încadrează şi motivul *„moarte—nuntă"*, pe care testamentul îl aglutinează foarte rar. Motivul „moarte—nuntă" este, uneori, asociat tipului erotic al variantelor colindei „mioritice". Substituţia alegorică porneşte, fără îndoială, de la concepţia populară potrivit căreia căsătoria este cel mai important moment din viaţa omului, la care fiecare are dreptul ; celui care nu a cunoscut acest moment al împlinirii înainte de a muri i se face, drept compensaţie, o astfel de căsătorie în cadrul ceremonialului de înmormîntare, aşa cum se fac şi alte acte rituale compensatorii[71]. În practica rituală, aceste acte au tot o funcţie de „mediere catarctică". Dar nu totdeauna motivul „moarte—nuntă" este asociat tipului erotic de colindă „mioritică" (ba fenomenul acestei asocieri stă mai degrabă sub semnul influenţei ulterioare a baladei *Miorița*). Şi apoi în contextul general al testamentului, semnificaţia mesajului din alegoria „moarte—nuntă" este alta. Alegoria (uneori şi aici ambiguitatea ei este străvezie) este tot o disimulare cu scopul de a cruţa mama de vestea tragică a morţii. Alegoria ascunde de fapt tocmai acest tragism, dar, în acelaşi timp, din acest act de cruţare se desprinde aceeaşi latură profund umană a caracterului ciobanului, prin care se evidenţiază încă o dată superioritatea sa morală în comparaţie cu cei care-i urzesc omorul : „...Cînd măicuţa m-a căta, / Nu-i spuneţi că-s îngropat, / Ci-i spuneţi că-s însurat, / Însurat cu-a lumii crăiasă, / Cu o frumoasă mireasă. / Soarele mi-a fost nănaş / Şi lunuca nănăşuca, / Luceferii chemători / Şi stelele—druştele, / Toate-au fost la nunta mea"[72].

Aşadar, colinda „mioritică" realizează un model de comportare umană, specifică, pe plan moral, aceleiaşi concepţii a vechii obştii patriarhale, după cum, aşa cum am văzut mai înainte, alte colinde de acest tip realizează alte modele cu alte semnificaţii. În plan paradigmatic,

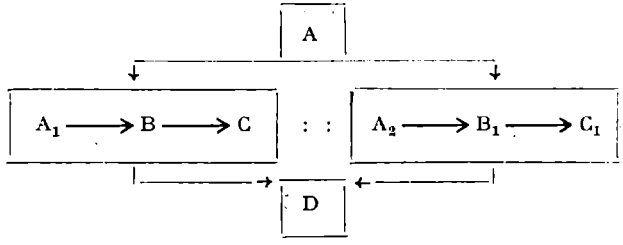
[69] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 655.
[70] *La luncile soarelui*, p. 44—45.
[71] Vezi, în acest sens, C. Brăiloiu, *op. cit.*, nota 59.
[72] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 589, var. LXVIII.

https://biblioteca-digitala.ro

conflictul colindei „mioritice", sumar schițat, are, deci, tocmai acest rost de a evidenția un astfel de model uman, prin figura luminoasă a ciobanului, transfigurîndu-l pînă la nivelul unui simbol mitic. Testamentul, luat în ansamblul său, se justifică astfel perfect în logica funcțională a structurii compoziționale a colindei. În mod implicit, el realizează un elogiu adus ciobanului „mioritic", fie că este receptat din perspectiva funcției funebre, de bocet, a colindei mioritice, fie din cea a laudei profesiei ca atare, sens în care se și practică, foarte adesea.

Iată de ce, așadar, structura compozițională a Mioriței-colindă se justifică total în cadrul genului colindei, pe cînd compoziția Mioriței-baladă, păstrînd aceeași structură de colindă (din care evident că provine), nu se mai justifică în cadrul genului baladesc. Într-adevăr, în balada *Miorița*, narațiunea nu evoluează în stilul obișnuit al baladei, conflictul nu cunoaște, faptic vorbind, un deznodămînt, de aceea compoziția sa nu mai are „acea schemă rotunjită pe care o pretinde balada" [73].

6. *Un alt tip de structură compozițională*, derivat însă din cel „tripartit" analizat mai înainte (III,5), care se realizează ca un model structural aparte, este constant întîlnit în *colindele de tineri căsătoriți*. Acest nou tip pune în evidență la modul cel mai pregnant posibil (poate chiar mai mult decît la cele anterior discutate) faptul că, în intenția creatorului popular, secvențele constitutive ale structurii compoziționale au totdeauna niște semnificații funcționale precise. De pildă, în colindul de tineri căsătoriți, pentru a ura căsnicie fericită ambilor soți, creatorul popular construiește două tipuri umane perfecte și idilic realizate, simboluri ale năzuințelor supreme în viața casnică, pe care le pune în situații similare. Astfel încît, între secvențele sau formele obișnuite de început și de sfîrșit ale colindelor, sînt introduse două colinde paralele, perfect simetrice, al căror model compozițional îl constituie tipul tripartit de structură anterior analizat. Deci, ca schemă, noul model compozițional s-ar putea reprezenta astfel :



Iată acum și un exemplu din astfel de colinde de tineri căsătoriți, pe care-l vom reproduce potrivit schemei, pentru a evidenția simetria perfectă, indicînd, însă, curgerea normală a textului prin numerotarea versurilor în succesiunea lor :

[73] Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 346.

https://biblioteca-digitala.ro

A
1. Ler oi Leo,
2. Ici, în ceste curţi
3. Şi-n ceste domnii,
4. Născut-au,
5. Crescut-au
6. Doi meri împletiţi,
7. De vară-nfloriţi,
8. De toamnă rodiţi,
9. Cu flori mărgăriţi,
10. Cu flori de arginţi.

A_1
11. Jos, la rădăcină,
12. La dalba tulpină,
13. Mese de boieri,
14. Danţuri de curteni
15. Şi de negustori.

B
16. Danţul cine-l trage?
17. Icea cestu domn bun,
18. Bun jupîn (cutare).
19. Cu toiagu în dreapta,
20. Danţul îmi roteşte :
21. Toiag răsuceşte,
22. În sus l-azvîrleşte
23. 'N palmă-l sprijineşte
24. Şi se fericeşte :

C
25. — Ferice-mi, ferice
26. 'N zile ce-am născut,
27. Parte ce-am avut
28. De taică,
29. De maică,
30. De doamnă frumoasă ;
31. Mult mi-e cuvioasă
32. Şi mă poartă bine
33. Cum mi se cuvine :
34. Cămaşă de in,
35. Guler balbafir,
36. Nasturi de arginţi
37. Cu fir potriviţi ;
38. Şi tot mă mai poartă
39. Cu frîu de Tocat
40. Cot de Ţarigrad
41. Cinci galbeni luat ;
42. Şi le ştiu purta
43. Tot la zile mari,
44. Ziua de Ajun,
45. Ziua de Crăciun
46. Ş-a de Bobotează,
47. Cînd preoţi botează,
48. Lumea creştinează.

A_2
49. Sus, la vîrf de meri,
50. Prin dalbele flori,
51. Vede-mi-se, vede
52. Un legănel verde,
53. Verde de mătase
54. Împletită în şase.

B_1
55. În el cine-mi şade?
56. Doamna dumnealui,
57. Tînăra (cutare) :
58. Coase, chindiseşte,
59. Cu firu împliteşte,
60. Fir şi ibrişim,
61. Borangic d-ăl bun ;
62. Coase-şi cîte-un fir,
63. Rupe-şi cîte-un măr ;
64. În sus l-azvîrleşte,
65. 'N palmă-l sprijineşte
66. Şi se fericeşte :

C_1
67. — Ferice-mi, ferice
68. 'N zile ce-am născut
69. Parte ce-am avut
70. De taică,
71. De maică,
72. De domnel frumos ;
73. Mult mi-e cuvios
74. Şi mă poartă bine
75. Cum mi se cuvine :
76. Iiă
77. Nisipiiă,
78. Rochiă
79. De cutiniă,
80. Ciorapi albişori,
81. Pantofi gălbiori
82. Pe la toc cu flori,
83. Mult sînt jucători ;
84. Şi mi-i ştiu purta
85. Rar la zile mari,
86. Ziua de Ajun,
87. Ziua de Crăciun
88. Ş-a de Bobotează
89. Cînd preoţi botează
90. Lumea creştinează.

https://biblioteca-digitala.ro

D
91. Bun jupîn (cutare)
92. Cu-a sa jupîneasă
93. Fie-mi sănătoși
94. Cu frați,
95. Cu părinți,
96. Cu dalbi coconași
97. Și cu noi cu toți [74].

După cum se vede, structura compozițională a colindei este extrem de modelată și funcționalitatea secvențelor sale este izbitoare. *Secvența A* creează cadrul general al colindei și începe cu o formulă tipică pentru colindele de gospodar, ca formulă introductivă la imaginea idilică a bunei stări materiale. Aici, în colinda de tineri însurați, avem o imagine fabuloasă, în concordanță perfectă cu scopul urării : în centrul ei stă simbolul „merilor împletiți", care sugerează unirea perfectă (totală) prin dragoste. Este, de fapt, motivul „arborilor îmbrățișați" (Tristan și Isolda, Logodnicii nefericiți etc.). Dar aici mărul, ca și în basmele noastre sau în mitologia altor popoare, este un simbol erotic, dar și simbol al rodirii [75].

Urmează, una după alta, cele două „colinde" cu structurile lor „tripartite" cunoscute, prin care se creează imaginea idealizată a fiecărui soț în parte. A_1 este o „punere în temă" la „colindul" soțului și realizează o imagine idilică a bunei stări, dar și a unui festin, deci un cadru sărbătoresc. Pe cînd A_2, de asemenea o imagine idilică, are în centrul ei motivul leagănului verde de mătase, specific colindelor pe tema fetei logodite. De remarcat însă că A_1 și A_2 sînt, de fapt, imagini componente ale lui A. Astfel încît $A + A_1 + A_2$ creează o singură imagine, foarte interesant construită : jos, la rădăcina „merilor împletiți", este cadrul sărbătoresc în care va evolua soțul, iar sus, „la vîrf de meri", este leagănul verde de mătase în care stă soția, cadre pe care le unesc acești doi meri împletiți. Imaginea globală este extrem de sugestivă, devenind în întregimea ei un simbol al armoniei perfecte. De aici și funcționalitatea expresă a acestor prime secvențe în structura generală a colindei.

Secvența B și, respectiv, B_1 cuprind expunerea unor fapte, alegoriile propriu-zise. Acțiunile pe care le îndeplinesc atît soțul cît și soția sînt ele însele niște simboluri. În centrul acțiunilor soțului (B) stă un gest simbolic cu o anumită semnificație pentru reliefarea calităților lui : azvîrlirea toiagului în sus și sprijinirea lui în palmă. Este un gest de voinicie. Un gest asemănător există și în acțiunile soției (B_1), dar semnificația lui este alta, întrucît și obiectul este altul : „mărul" pe care-l azvîrle-n sus și-l sprijină în palmă este luat din cei doi meri împletiți (simbol al unirii). Deci devine un simbol al fecundității. Secvențele C și C_1 sînt un exemplu clasic de urare indirectă implicată, a căror funcționalitate ca esență de mesaj a urării, în cadrul general al colindei, nu mai necesită comentarii. *Secvența D* este o urare directă, de obicei necîntată. Este, de fapt, o formulă de încheiere a colindului, cum am mai spus, generală pentru toate tipurile de colinde. Totuși, prin aceasta, poezia colindei se realizează ca o structură închisă, rotunjită. Și dacă

[74] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 346.

[75] Vezi și G. Coșbuc, *Simboluri erotice în creațiunile poporului român*, în vol. *Despre literatură și limbă*, București, E.S.P.L.A., col. Mica bibliotecă critică, 1960, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro

formula introductivă : „Ici, în ceste curți/Și-n ceste domnii..." realizează proiectarea din real în fabulos, formula finală D are rostul, se poate spune, ca și în cadrul basmului, de a demitifica, de a reveni din planul fabulosului și al alegoriei în cel real. Demn de reținut ni se pare și faptul că funcționalitatea secvențelor determină, în bună măsură și natura lor de gen. Astfel, și în acest colind, ca și în altele de acest tip, avem un amestec de epic și dramatic : secvențele A, A_1, A_2, B și B_1 sînt narativ-descriptiviste, pe cînd C și C_1 devin, din necesitate de reprezentare, elemente dramatice.

IV. *Colindele care vestesc sărbătoarea și obiceiul colindatului* cunosc o *structură compozițională specială* față de cele discutate pînă acum. Prin conținutul lor, ca și prin modul de a-l organiza în concordanță cu funcția pe care o îndeplinesc, poezia acestor colinde se încadrează mai de grabă într-o altă mare categorie de poezie a obiceiurilor, și anume în *poezia de ceremonial.* O caracteristică mai generală a acesteia constă în caracterul ei dialogat, dramatizat, ca expresie a necesității redării actelor ceremoniale în funcție de actanții care le săvîrșesc (îndeplinesc). Într-un mod asemănător este descris obiceiul colindatului și în colindele de fereastră sau care vestesc sărbătoarea. Într-una din variantele reprezentative ale acestui tip, compoziția se organizează, ca secvențe mari, pe un dialog purtat între colindători și gazdă. Schema acestui tip de structură s-ar reprezenta astfel: $A \rightarrow B \leftrightarrow A_1 \rightarrow B_1 + C$, în care: A și $A \pm_1$ sînt niște formule de adresare, avînd, fiecare, atît o funcție conativă expresă, cît și una de felicitare, de laudă implicată; B și B_1 constituie conținutul propriu-zis al celor două mari secvențe, în care, sub forma invitației ca fiecare actant să-și îndeplinească misiunea ce-i revine în cadrul obiceiului, avem, în fond, o descriere de vechi ceremonial al urării; C : formula obișnuită de încheiere a colindei. Iată un exemplu :

A
— Ce te, gazdo, veselești
Junii buni!
De masa-ți împodobești?

B
Peste masă
grîu revarsă
Și pe masă
vadră rasă.

A_1
— De veți fi voi, junii buni,
Junii buni colindători,
Mi-aș alege doi din voi,

Doi din voi,
cei dinapoi.
Și-or sări în cea grădină,
În cea grădină,
în stupină,
Și-n stupină-i
și-o fîntînă,

https://biblioteca-digitala.ro

În fîntînă
apă lină.
B_1 Rupe-un fir de calafir
Și-o știlbă de busuioc,
Și-ți muia-o în fîntînă,
Și veți mere rourînd,
Peste mari boieri stropind.
Mari boieri s-or pomeni
Și pe voi v-or dărui
C-un colac de grîu curat,
Cu vin roșu străcurat,
Cu doi galbeni românești,
Gazdo, să te veselești! [76]

Așadar, practica obiceiului colindatului devine ea însăși fapt literar, obiect al colindei, iar elementele de ceremonial, cu o anumită semnificație magică în practica rituală străveche, devin și ele niște imagini simbolice. S-ar putea ca imaginea din B_1 să conserve un vechi rit de fertilitate, care se practica altădată ca urare, dar care să fi dispărut. Oricum, poezia acestui tip de colind este, în ansamblul ei, un fel de „carte de protocol" [77] pentru obiceiul colindatului. Secvențele din acest exemplu descriu, aș spune, un „protocol" complet, pe cînd în alte exemple el poate fi parțial, de pildă numai: $A \rightarrow B + C$ [78]. Alteori însă, descrierea obiceiului colindatului devine o fabulație alegorică, în care ceata de colindători este reprezentată printr-un stol de porumbei (simbol al purității specific actelor rituale). Desigur, în astfel de cazuri, structura compozițională poate să se organizeze pe un alt model, ca de pildă într-un asemenea colind de fereastră cu stolul de porumbei, în care acțiunea simbolică a stolului de porumbei este precedată de o imagine idilică a bunei stări materiale a gospodarului, exact ca în colindele de gospodar model [79]. Pot fi, bineînțeles, și alte asociații, dar tipul cel mai reprezentativ al acestei categorii de colinde ni se pare a fi cel analizat aici.

V. Sub aspectul varietății tipurilor de structuri compoziționale, genul colindelor este, fără îndoială, ceva mai cuprinzător. Dar multe dintre cele nedescrise de noi se datorează și fenomenului de aglutinare a altor categorii folclorice, diferite ca origine, conținut și funcție. În colecția sa *Colinde din Ardeal* (1914), Al. Viciu enumeră la capitolul „Colinde sociale" varietatea categorială a repertoriului acestora: „Balade de voinicie, Legende solare, Mituri, Tradițiuni, Romanțe, Madrigale...". Fenomenul pătrunderii unei asemenea varietăți categoriale în repertoriul de colinde are, de fapt, anumite cauze.

---

[76] *La luncile soarelui*, p. 13—14.
[77] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 21.
[78] *La luncile soarelui*, p. 9.
[79] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 39—40.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Una din explicaţiile care se dau porneşte de la o cauză externă şi susţine că alte genuri, pe cale de dispariţie, se refugiază la genul cel mai productiv. Aşa ar fi, de pildă, cazul baladei lui Pintea Viteazul şi a altora (chiar nuvelistice) „refugiate" în colinde datorită faptului că în Ardeal balada, mai ales cea eroică, intră mai de timpuriu în declin faţă de restul ţării. Aşa este şi cazul poeziei de Pluguşor, pe care muzicologul timişorean Nicolae Ursu a cules-o în 1931 din Samoviţa (Timiş) nu ca poezie recitată, ci cîntată, devenită, probabil, un „colind" pentru gospodarul model [80].

2. Fenomenul are însă şi cauze interne. Una din acestea constă în necesitatea proprie funcţionalităţii colindei de a ura diferenţiat pe categorii de vîrstă, sex, profesie etc. Şi nu întîmplător în special colindele propriu-zise cunosc aceste aglutinări. Dar colindele au putut, foarte probabil, să-şi lărgească pe această cale tematica lor chiar în momentul în care alte genuri, cum ar fi balada, erau în plină vigoare productivă şi poate mai vîrtos decît atunci cînd ele se aflau în declin. Este edificator în acest sens faptul că în Transilvania chiar, de pildă, unde genul liric este şi astăzi un gen foarte productiv, au pătruns în repertoriul de colinde de aici numeroase cîntece lirice. Iată numai două exemple. Primul are ca temă motivul „Ce te legeni...?" şi este cules de N. Ursu în 1936 din Feleac (Cluj): "— Bradule din munte mare, / Liu, liu, liu, liu,/ Ce te legeni aşa tare?/ — Nu mă leagăn de frunzosu, / Că mă leagăn să cad josu. / Mie mi s-a lăudatu / Trei meşteri cu trei topoară / La pămînt să mă doboară, / Să mă facă scînduri lungi, / Scînduri lungi în patru dungi, /Uşuliţă la temniţă / Şi zăvoare la-nchisoare" [81]. Al doilea exemplu este un cîntec de dragoste: „Pă dealu cu stînjenii-re, / Dorul m-o d-ajunsu, /Lumea me, tăt a me / Ară badea cu boii / Cu o mînă doi boi mînă / Şi cu alta flori culege / Floricele mieruele / Să le dea la drăguţa" [82].

Pe linia aceleiaşi necesităţi funcţionale, interesant este şi faptul că, pentru a se colinda la familiile care aveau feciorii luaţi în luptă sau morţi pe front, li se cîntau, drept colinde, cîntece de cătănie, unele dintre ele adaptate chiar în conţinutul lor momentului petrecerii sărbătorii Crăciunului. Folcloristul clujean Nicolae Both m-a informat că în timpul ultimului război mondial (1941—1944) au fost ani în care, în satul său natal, Luminiş (Săcătura), din comuna Ileanda, judeţul Sălaj, singura colindă ce s-a cîntat în tot satul a fost un astfel de cîntec de cătănie adaptat, de fapt o scrisoare în versuri primită de pe front, care, după cîte îşi amintea, pornea de la motivul religios al uciderii pruncilor, motiv pretext, apoi deplîngea moartea tinerilor pe front, avînd ca refren: „Cerul şi pămîntul plînge". Aşadar, funcţia de bocet a unei asemenea colinde era evidentă. Exemplul următor funcţiona probabil şi el ca un

[80] N. Ursu, *Colinde şi cîntece de stea*, colecţia inedită citată mai înainte.
[81] *Ibidem*, fila 283.
[82] *Ibidem*, fila 290.

https://biblioteca-digitala.ro

fel de bocet după feciorii morți în lupte, având chiar unele afinități cu colinda „mioritică" și cu „Ciobănaș de la miori": „Din Joi din Sfîntă Marie, / S-a-nceput bătaia-ntîie. / Suflă vîntul pe Meseș, / Merg feciorii la ghezeș [tren] / Suflă vîntul peste paie, / Mărg feciorii la bătaie. / Tumna-n sara de Crăciun / Ei s-au dus la comîndant / Să le deie săbăciag [concediu] / Săbăciagu nu li-o dat, / Că i-o mînat la luptat. / Ce le-o dat neamțu de cină? / Gloanță din ghevermășină [mitralieră] / Ce le-o dat neamțu de prînz? / Potrîntașii plini de plumbi. / Și i-au pușcat pîn picioare, / Și-au picat tot pe răzoare. / Și i-au pușcat pîn mînuri, / Și-au picat toți pe rîturi. / Cine le-a fost mamă dulce? / Sanatetîi [sanitarii] cînd îi duce. / Cine le-a fost mamă dragă? / Sanateții cînd îi leagă. / În loc de tras clopotele / Dă neamțu cu tunurile, / De răsună dealurile; / În loc de popă cu carte / Doi doboși cu doba-n spate, / De trei ori pe zi o bate / Să fi iertați de păcate" [83].

3. O altă cauză, tot internă, a acestor pătrunderi constă în slăbirea funcției tradiționale a genului. Culegerile mai recente, cum ar fi cea a lui Nicolae Ursu, amintită mai înainte, efectuată între 1930 și 1940, probează substanțial acest fenomen. Urarea din colindele „propriu-zise" a avut în faza mai veche a obiceiului totdeauna un caracter solemn. Astăzi însă, datorită în bună măsură slăbirii funcției tradiționale, se constată că pătrund în repertoriul de colinde numeroase cîntece lirice satirice. Ca de exemplu: „Pe drumul lui Oloșag, / Doamne, Domnul nostru, / Merge domnul Mălai cald / Și cu doamna mămăligă, / Amîndoi într-o teligă. / Iar la jumătate calea / Vine popa din Jebel: / —Stai, mălaie, nu te duce, / Că te prind frate de cruce! / —Ba eu, zău, că nu oi sta, / Că mă duc în țara mea, / Că la voi la zile mari / Pînea vi-i de omenie, / Iar pe mine m-aruncați / Colo, sus, pe o poliță, / Să mă mînce niște mîță. / Iară cînd vă rupe-o foame, / Mămăliga vi-i de Doamne" [84]. Atunci nu e de mirare că se întîlnesc și strigături satirice la adresa fetelor: „Iaca vin chișlegile, / Să mărită fetile, / Lăudați și cîntați și vă bucurați! Iaca vin și sărbători. / Se însoară și feciori, / Lăudați... / Nu fiți fete supărate, / C-or trece și celelalte, / Lăudați..." [85].

Dar și mai interesant, în acest sens, mi se pare a fi fenomenul de evoluție a unor colinde tradiționale către satiră, ca în următorul exemplu: „Pe sub vii grecilor, / Lerui, Ler, / Este-un pat galben de brad. / Dar în el cine-i culcat? / E Iuonu, / mort de batu / Vine mama lui Iuonu, / Cu cismele tropotindu: / — Scoală-te, Iuane, heiu! / C-o venit preteni d-ai tăiu! / —Las' să vie, maică, heiu, / Că mie nu mi-i de eiu, / Cum e lupului de meiu. / Paște oaia iarbă verde, / Vine lupul oaia pierde; / Paște oaia-n cotitură, / Vine lupu, mielu fură..." [86].

---

[83] *Ibidem*, fila 185.
[84] *Ibidem*, fila 359.
[85] *Ibidem*, fila 140.
[86] *Ibidem*, fila 180.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot în același sens, se observă că figura mitică, solemnă a lui Crăciun din colindele tradiționale apare și ea satirizată : „Șade-n deal moșu Crăciun, / Flori dalbe de măr, / Cu opincile stricate, / Cu mustățile-nburate, / De bătrîn d-abia pășește. / Albe-s dealurile toate, / Albe-s cojoacele-n spate. / La toată casa-i lumină, / La tot focul oala plină. / Cînd aud cînii că latră, / Sar copiii de pe vatră : / — Auzi, mamă, cînele ? / Pune-n blid găluștele !"[87]. Probabil că acest ultim exemplu face parte din repertoriul colindelor de copii, dar, oricum, fenomenul merită să fie reținut, nefiind de loc singular. În toate aceste ultime cazuri, însăși funcția de urare se pierde. Colindul devine mai mult o reprezentare, care-i conferă, totuși, în acest sens, o funcție estetică de prim plan.

4. În toate aceste exemple (V. 1, 2, 3) se impune o observație cu privire la obiectul cercetării noastre, și anume : cu toată adaptarea la specificul structurii colindelor (mai ales prin acele formule introductive și finale, prin refrenele specifice), multe dintre aceste categorii eterogene genului păstrează totuși, în esență, structura lor compozițională. Ele constituie, fără îndoială, un fenomen care trebuie cercetat în funcționalitatea lui, dar e necesar să se țină seama de diferențele poetice specifice, care aparțin, ca origine, genului din care provin.

VII. Considerăm că analiza de pînă acum a pus suficient în evidență existența celor mai reprezentative tipuri de structuri compoziționale din repertoriul nostru de colinde. O concluzie importantă care se desprinde din această analiză constă în aceea că varietatea acestor tipuri relevă semnificații diferite de mesaj, ceea ce, teoretic vorbind, implică o certă funcționalitate a lor în concepția creatorilor populari. Cu toată varietatea lor compozițională, poezia colindelor analizate de noi se grupează, sub raportul modalităților poetice, în trei mari categorii de poezie.

1. Poezia *colindelor de „piățări"* se încadrează în categoria mai cuprinzătoare de *poezie a urărilor directe*. Ca modalitate poetică, avem aici o poezie de „simplă relatare", de tip enumerativ, a celor dorite gospodarului felicitat. Uneori, din necesitatea potențării celor urate, se poate ajunge, mai ales prin comparație, la o tendință de hiperbolizare.

Prin enumerarea bogățiilor dorite celui felicitat, *colindul de gospodar* (vezi III, 1) ține tot de această primă categorie, dar, după cum s-a văzut în cadrul analizei, din necesitatea potențării fiecărui element de bogăție, realizată prin procedeul metaforizării infirmate, urarea ajunge să se constituie, sub aspectul expresiei artistice, ca o alegorie, încadrîndu-se astfel, din acest punct de vedere, *modalității poetice alegorice*, modalitate frecventă în colindele „propriu-zise".

[87] *Ibidem*, fila 50.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Totuși, alegoria în poezia colindelor „propriu-zise" se realizează într-un mod aparte, deși nu se poate spune că prin aceasta este mai puțin alegorie. Alegorismul de aci trebuie văzut în primul rînd ca bază de concepție în realizarea urării indirecte, proprie întregii categorii. Nu întîmplător numele celui felicitat este introdus în contextul colindei, atribuindu-i-se acestuia faptele și calitățile personajului din colindă, reprezentativ pentru un anumit tip de comportare umană. Substituția realizată în acest fel, de fapt ca și la descîntece, este de esența sugestiei magice prin cuvînt. De aci și funcționalitatea structurii compoziționale, menită, în concepția creatorilor populari, să pună în evidență cît mai pregnant astfel de calități atribuite, ca un fel de învestitură în cadrul solemnității ceremoniale, celui felicitat.

Dar colindele „propriu-zise" cunosc, așa cum a reieșit din analiza întreprinsă, mai multe tipuri de structuri compoziționale, fiecare ordonîndu-și mesajul alegoric într-un mod particular, totdeauna, însă, relația funcțională a secvențelor compoziționale constituind un principiu constant de ordonare a acestui mesaj. Exemplele cele mai evidente în acest sens ni se par a fi colindele cu structuri tripartite (vezi III, 4), în care se integrează și colinda „mioritică", precum și colindele pentru tinerii căsătoriți (vezi III, 6). Dar nu mai puțin evidente în același sens ni se par a fi și acele colinde „propriu-zise" în care structura metaforei infirmate devenind, din modalitate poetică, principiu de ordonare compozițională a mesajului pe întregul colind realizează, în cadrul acestor colinde alegorice, un tip de structură compozițională aparte și distinct, ca în cazul colindului de flăcău (vezi III, 2) sau colindului de fată (vezi III, 3). Aici, infirmarea sau „negarea stării metaforice" constituie și secvența principală de mesaj a colindei, evidențiind, în acest mod, urarea indirectă implicată.

3. *Colindele de fereastră* sau colindele care vestesc sărbătoarea, prin funcția și conținutul lor, se încadrează în categoria *poezici de ceremonial*, o categorie mult mai amplă în folclorul obiceiurilor noastre. Ca marcă distinctă în planul expresiei artistice, această categorie de colinde, ca și alte categorii de poezie de ceremonial, îmbină criteriul *modalității poetice descriptiviste* cu cel *dramatic*, spectacular, care devine și criteriul principal de ordonare a structurii compoziționale. Modalitatea poetică descriptivistă provine din necesitatea de relatare a practicii proprii obiceiului respectiv (fie cu scop de consemnare și transmitere a acestor practici, fie cu scop de inițiere), pe cînd caracterul dramatic al poeziei provine din necesitatea de reprezentare obiectivă a desfășurării obiceiului ca fenomen spectacular (fenomen specific actelor ceremoniale în genere), tocmai pentru că faptul ritual sau ceremonial devine în astfel de colinde (ca și în alte categorii de poezie de ceremonial) obiect literar.

Prin analiza întreprinsă aici, credem că o dată cu relevarea varietății compoziționale a diverselor categorii de colinde și a funcționalității lor estetice s-a realizat, în mod implicit, și o înțelegere mai adecvată a trăsăturilor proprii de gen a poeziei colindelor.

https://biblioteca-digitala.ro

TYPES DE STRUCTURE COMPOSITIONNELLE DANS LES «COLINDE» (CANTIQUES DE NOËL) ROUMAINES

La présente étude s'occupe d'un problème de poétique des «colinde» roumaines : la structure compositionnelle, dont la compréhension fonctionnelle permet de définir aussi quelques caractéristiques catégorielles qui définissent le genre. Les deux grandes catégories de «colinde» laïques : «colinde» d'enfants (de «piţărăi») et «colinde» proprement dites (professionnelles), avec toute la richesse et la variété de leurs thèmes, organisent leur structure compositionnelle selon des modèles-types, en relevant leur indiscutable fonctionnalité dans la conception des rhapsodes populaires.

Le modèle compositionnel le plus fréquent rencontré dans les «colinde» d'enfants est simple : A→B+C, où A=une formule type de salut cérémonieux (ayant en même temps une fonction conative) ; B = l'énumération des richesses souhaitées au maître de la maison ; et C = une formule type de final, commune à toutes les «colinde». L'auteur attire l'attention sur le fait que la poésie des «colinde» d'enfants fait partie de la poésie des souhaits directs, largement représentée dans le folklore des coutumes roumaines et que, dans tous les cas, elle est accompagnée de gestes rituels-magiques, d'où probablement l'organisation du message compris dans la séquence B d'après des formules orales énumératives. La nécessité de donner plus de relief aux richesses énumérées par le procedé de la métaphore infirmée a donné naissance à un autre modèle compositionnel plus complexe : n de A→B∼non B+C, modèle qui peut être considéré comme faisant le passage du souhait direct des «colinde» d'enfants à celui allégorique, qui existe d'habitude dans les «colinde» proprement dites (III, 1).

Conçues d'abord comme des allégories, les «colinde» proprement dites révèlent l'existence d'une conscience esthétique bien définie. Elles ne sont plus liées à des pratiques ou des gestes magiques, d'où leur structure compositionnelle selon d'autres critériums. Sans égard pour le thème et le sujet, celle-ci s'organise d'après des séquences fonctionnelles. Le modèle le plus représentatif de cette riche catégorie serait : A→B→C+D (v. III, 4), l'essentiel du message se trouvant dans la séquence C. C'est dans ce modèle qu'on peut encadrer la *Mioritza* — «colindă», occasion pour l'auteur de démontrer que la structure compositionnelle de la ballade *Mioritza* dépend encore de sa forme initiale de «colindă».

Un autre type de structure compositionnelle est rencontré dans les «colinde devant la fenêtre» (que l'on récite devant la fenêtre, la veille de la fête) et dont le modèle serait : A→B↔A_1→B_1 + C.

Les séquences s'organisent en fonction de la relation qui s'établit entre les actants qui accomplissent le cérémonial de la pratique des «colinde», devenu ainsi objet d'étude pour la littérature, d'où leur caractère de poésie cérémonielle (v. IV).

https://biblioteca-digitala.ro

L'auteur est conscient qu'il existe une plus grande variété des structures compositionnelles que celles étudiées, mais il attire l'attention que certaines de celles-là proviennent de l'agglutination plus récente de quelques catégories hétérogènes (ballades, poésies lyriques), en gardant le plus souvent les caractéristiques compositionnelles propres au genre d'origine. Cet aspect constitue un autre côté de la recherche poétique des «colinde» roumaines, qui vaut une analyse spéciale.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

FENOMENUL APOCOPEI ÎN CÎNTECELE POPULARE MAGHIARE DIN GLĂJĂRIE

ISTVÁN ALMÁSI

Cîntecele populare româneşti cu ritm giusto şi versul compus din opt, respectiv şase silabe (ale căror versuri se termină cu timpi neaccentuaţi — adică au terminaţie feminină), sînt cîntate adesea cu eliziunea ultimei silabe din vers[1]. În mod excepţional, se întîmplă să dispară chiar cîte două silabe de la sfîrşitul versurilor. Asemenea fenomene sînt frecvente, în afară de muzica populară românească, şi în cîntecele populare ale sîrbilor, croaţilor şi bulgarilor[2].

Printre notele referitoare la o piesă (nr. 73 kk) din cartea sa intitulată *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*) (Viena, 1935), Béla Bartók menţionează că eliziunea de acest fel există, sporadic, şi la secui. Materialul arhivei de muzică populară a Secţiei de etnografie şi folclor din Cluj atestă că — pe lîngă cîntecele secuieşti — trunchierea terminaţiei versurilor se observă, chiar mai mult, şi în cîntecele maghiarilor din Cîmpia Transilvaniei, cazurile rămînînd însă şi aici relativ rare[3].

Sub acest aspect merită o atenţie deosebită cîntecele populare maghiare culese în comuna Glăjărie (jud. Mureş), deoarece, în cazul lor, numărul versurilor trunchiate prin apocopă este foarte mare, oferindu-ne posibilitatea unei analize mai amănunţite. În vara anului 1965, am înregistrat, la Glăjărie, pe bandă de magnetofon, 110 variante a 95 tipuri

---

[1] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923, p. X; idem, *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Wien, 1935, p. IX—X; Constantin Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, în *Opere I*, Bucureşti, 1967, p. 71—75.

[2] Bartók, *Melodien* ...., p. XLI.

[3] Datele din Cîmpia Transilvaniei au fost culese în localităţile Chesău, Fizeşul Gherlii, Gheorgheni, Suatu şi Vişea (jud. Cluj), iar cele secuieşti în satele Imper şi Filiaş (jud. Harghita). Recentele culegeri efectuate în judeţul Sălaj ne oferă cîteva date şi din această zonă (satele Borla şi Şamşud). Materialul publicat în volumele II—IV ale seriei *A Magyar Népzene Tára* [Corpusul muzicii populare maghiare], Bp., 1953—1959, conţine de asemenea exemple ale apocopei în cîntece provenite din Cîmpia Transilvaniei (Sic, Sînmărtin — jud. Cluj), Secuime (Chinuşu, Vlăhiţa — jud. Harghita; Gălăţeni — jud. Mureş), zona Călăţelelor (Mănăstireni — jud. Cluj), precum şi în cîntece culese pe teritoriul Ungariei: în judeţele Nyitra, Somogy, Tolna (aici de la ceangăi mutaţi din Moldova şi Bucovina) şi Zala.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 59—68, Bucureşti, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

de cîntec popular[4], din care 47 — deci mai mult de două cincimi — prezentau fenomenul apocopei. Frecvența sa este de altfel atît de mare, încît l-am întîlnit, fără excepție, la fiecare cîntăreț de la care am cules cel puțin 3 piese. Una din informatoarele noastre — Irma Kántor, de 35 ani — a cîntat în total 4 melodii, însă fiecare din ele apocopat. Mária Darabont, de 54 ani, a interpretat în acest fel 19 cîntece din 23. În privința aceasta nu se constată deosebiri esențiale între cîntatul bătrînilor și cel al tinerilor. Există însă o diferență cantitativă între interpretarea femeilor și cea a bărbaților, întrucît în cazul acestora din urmă fenomenul apocopei este cu mult mai rar. De exemplu, Barabás Vass, de 69 ani, n-a omis ultimele silabe ale versurilor decît în 6 dintre cele 28 cîntece populare executate de el.

Piesele vocale culese de noi în Glăjărie prezintă următoarele categorii, pe stiluri și origine: 1) mai mult de jumătate din melodii (61 variante a 56 tipuri) sînt de stil nou; 2) cam un sfert (30 variante a 22 tipuri) sînt de stil vechi; 3) restul melodiilor (19 variante a 17 tipuri) provin fie din muzica cultă, fie — prin preluare — din folclorul muzical românesc, slovac și german.

Majoritatea materialului este compusă din melodii de ritm giusto[5]. Chiar printre cîntecele de stil vechi se găsesc doar cîteva exemple de ritm parlando sau rubato[6]. Mai cu seamă în cîntecele de stil nou, întîlnim destul de frecvent mențiunea „poco rubato"[7], dar ea se referă aproape întotdeauna la executarea ceva mai liberă a unei melodii de ritm giusto.

Privitor la numărul de silabe din vers, frecvența cea mai mare o au, în toate trei grupele, cîntecele structurate pe unsprezece și pe opt silabe (frecvența imediat următoare avînd-o, în cazul cîntecelor de stil nou, cele cu zece silabe)[8]. Proporția dintre versurile izometrice și cele heterometrice este următoarea: 26 — 35 la cîntecele de stil nou, 21 — 9 la cele vechi și 11 — 8 la alte melodii.

Apocopa apare de cele mai multe ori la cîntecele de stil nou. Dintre cele 47 cîntece interpretate cu apocopă, 34 sînt de stil nou, 9 de stil vechi, iar 4 din grupa a treia. Cu alte cuvinte, mai mult de jumătate din cîntecele de stil nou, aproape o treime din cele vechi și aproape o cincime din celelalte prezintă fenomenul apocopei. El nu survine niciodată în cîntece de ritm rubato și există numai de două ori în cazul ritmului parlando.

E interesant de observat care anume sînt versurile trunchiate prin apocopă din diferitele strofe. În cîntecele vechi și în cele din grupa a treia,

---

[4] În afară de 7 melodii de joc instrumentale și 9 cîntece de copii.

[5] Dintre cîntecele de stil nou: 35, dintre cîntecele vechi: 22 și dintre celelalte cîntece: 11, deci, în total, 68 de cîntece.

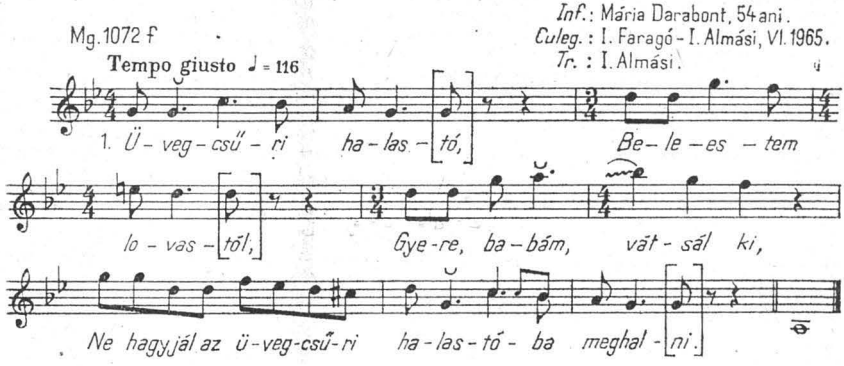
[6] Mai precis: 4 cîntece de ritm parlando și 1 cîntec de ritm rubato. Printre cîntecele de stil nou există 3 cîntece de ritm rubato; printre cîntecele din grupa a treia sînt 2 cîntece de ritm parlando și 1 de ritm rubato.

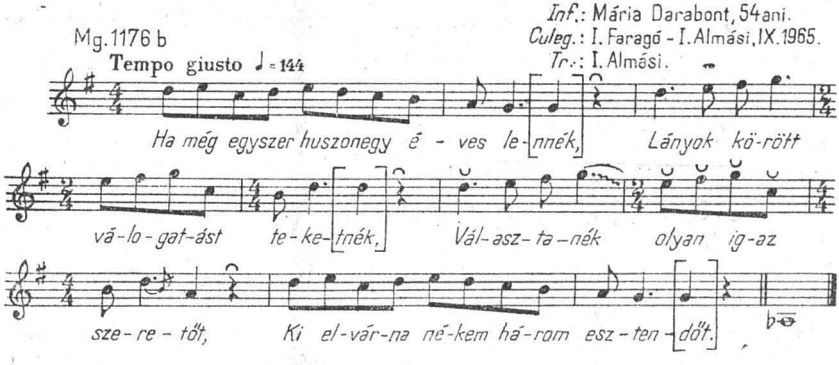
[7] În 23 de cazuri la cîntecele de stil nou, în 3 cazuri la cîntecele vechi și în 5 cazuri la celelalte cîntece.

[8] Avînd în vedere strofele izometrice, dintre cîntecele de stil nou, 14 au versuri de unsprezece silabe, 5 de zece și 3 de opt silabe; dintre cîntecele vechi, 10 au versuri de opt silabe și 9 de unsprezece silabe; dintre celelalte cîntece, 4 au versuri de opt și 4 de unsprezece silabe.

https://biblioteca-digitala.ro

apocopa apare în versurile 2 și 4, respectiv în versul 2 sau în versul 4[9]; în cîntecele de stil nou, de cele mai multe ori în versurile 1, 2 și 4 sau numai în versul 4, iar în cazuri mai rare în versurile 1 și 4 sau 2 și 4, precum în 1 și 2 sau numai în versul 1 sau numai în versul 2[10]. Versul 3 rămîne întotdeauna intact !

Iată două cîntece populare de stil nou, în care apocopa afectează ultima silabă din versurile 1, 2 și 4 :

Mg. 1072 f
Tempo giusto ♩ = 116
Inf.: Mária Darabont, 54 ani.
Culeg.: I. Faragó - I. Almási, VI. 1965.
Tr.: I. Almási.
1. Ü - veg - csű - ri ha - las - tó, Be - le - es - tem
lo - vas - tól, Gye - re, ba - bám, vät - sál ki,
Ne hagyjál az ü - veg - csű - ri ha - las - tó - ba meghal - ni.

2. Kivátlak én, ki, ki, /ki/,
Nem hagylak én meghal/ni/,
Eladom a jegykendőm,
Kivátom az üvegcsűri halastóból a szere/tőm/.

Mg. 1176 b
Tempo giusto ♩ = 144
Inf.: Mária Darabont, 54 ani.
Culeg.: I. Faragó - I. Almási, IX. 1965.
Tr.: I. Almási.
Ha még egyszer huszonegy é - ves le - nnék, Lányok kö - röttt
vä - lo - gat - ást te - ke - tnék, Vál - asz - ta - nék olyan ig - az
sze - re - tőt, Ki el - vár - na né - kem há - rom esz - ten - dőt.

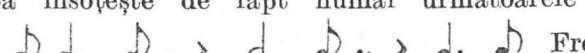
[9] În 4 cazuri în versurile 2 și 4; într-un caz în versul 2; în 8 cazuri în versul 4.

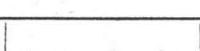
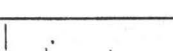
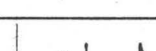
[10] În 16 cazuri în versurile 1, 2 și 4; în 6 cazuri în versul 4; în 4 cazuri în versurile 1 și 4; în 3 cazuri în versurile 2 și 4; într-un caz în versurile 1 și 2; în 3 cazuri în versul 1; într-un caz în versul 2.

https://biblioteca-digitala.ro

În cazul unor cîntece sau balade compuse din mai multe strofe, apocopa nu are loc, firește, neapărat la capătul aceluiași vers din strofele respective, adică nu este consecventă.

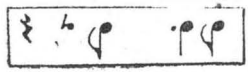
Pe baza celor expuse pînă acum, se pot pune două probleme : 1) de ce apocopa este atît de frecventă tocmai în cîntecele de stil nou ? 2) pentru ce nu dispare niciodată ultima silabă a versului 3[11] ?

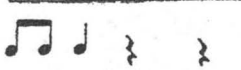
Răspunsul îl vom găsi ținînd seamă, în cadrul categoriilor de stil, de formulele ritmice de încheiere ale rîndurilor din cîntecele în cauză. Apocopa însoțește de fapt numai următoarele trei formule ritmice :  Frecvența lor în cîntecele cu versuri trunchiate rezultă din tabelul de mai jos.

Formule ritmice de încheiere			
În cîntece de stil nou	20	14	—
În cîntece de stil vechi	4	4	1
În alte cîntece	3	1	—
Total	27	19	1

Să trecem în revistă formulele ritmice de încheiere ale versurilor 1, 2 și 4 din toate cîntecele de la Glăjărie — și să le comparăm cu datele expuse anterior.

În cîntecele de stil nou întîlnim următoarele formule ritmice de încheiere : în [32] cazuri.

 în [23] cazuri.

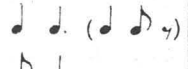
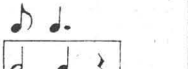
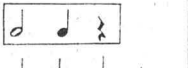
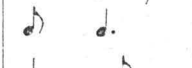
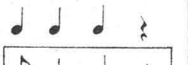
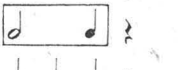
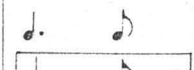
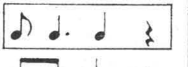
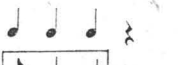
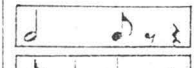
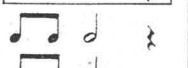
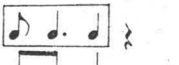
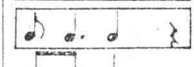
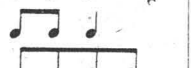
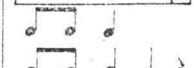
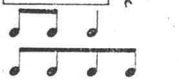
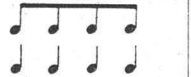
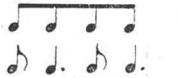
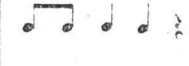
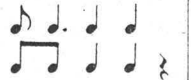
 în 4 cazuri.

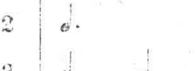
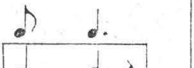
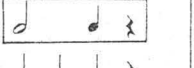
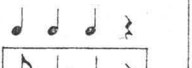
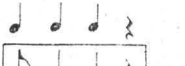
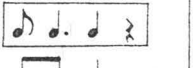
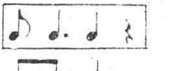
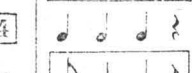
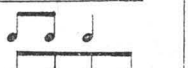
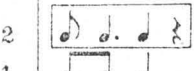
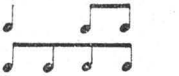
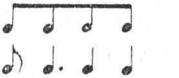
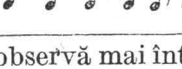
în 2 cazuri.

În cîntecele vechi și în cele din categoria a treia, formulele ritmice de încheiere ale rîndurilor melodice 1, 2 și 4 nu coincid totdeauna ; tocmai din această cauză le vom reda în tabelele următoare, sistematizate pe rînduri. Iată formulele ritmice de încheiere ale cîntecelor vechi :

[11] La cîntecele vechi și la cele din categoria a treia, nu există apocopă nici în versul 1. Întrucît însă, la aceste cîntece, fenomenul este în general mai rar, nu ne ocupăm de această parte a problemei.

https://biblioteca-digitala.ro

Rîndul 1	Nr. de cîntece	Rîndul 2	Nr. de cîntece	Rîndul 4	Nr. de cîntece
	2		1		1
	4		5		2
	[1]		1		1
	2		[6]		1
	[5]		2		[11]
	2		[8]		[11]
	2		3		2
	5		1		1
	2		2		
	4		1		
	1				

Şi iată formulele ritmice de încheiere ale celorlalte cîntece :

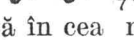
Rîndul 1	Nr. de cîntece	Rîndul 2	Nr. de cîntece	Rîndul 4	Nr. de cîntece
	2		2		2
	3		3		1
	[2]		[2]		2[12]
	4		1		[2]
	[2]		[4]		2
	2		2		[8][12]
	1		1		1[13]
	1		1		1
	1		1		
	1		1		
			1		

În tabelele acestea se observă mai întîi faptul că — în ceea ce privește formulele ritmice de încheiere — cîntecele de stil nou prezintă cea mai redusă varietate dintre toate trei grupele, cu toate că majoritatea materialului

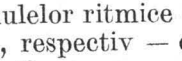
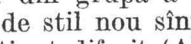
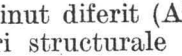
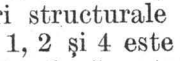
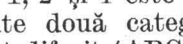
[12] Într-unul din cazuri, este vorba de formula ritmică de încheiere a ultimului rînd într-o melodie de trei rînduri.

[13] Formula ritmică de încheiere a ultimului rînd într-o melodie de trei rînduri.

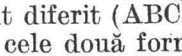
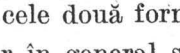
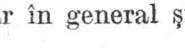
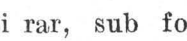
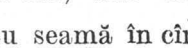
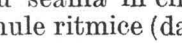
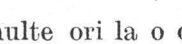
https://biblioteca-digitala.ro

este alcătuită tocmai din cîntecele noi. După cîte am văzut, în cîntecele de stil nou predomină — cu foarte puține excepții — tocmai acele formule ritmice de încheiere (și ) în a căror executare se realizează în cea mai mare măsură tendința de eliziune a ultimei silabe. Aceleași formule ritmice au un rol de seamă și în cîntecele vechi și în cele din categoria a treia (mai ales în versul 4 al cîntecelor vechi). Cîntecele din aceste două categorii se caracterizează însă prin factura variată a formulelor ritmice de încheiere, printre care și un mare număr de alte formule, din acelea ce par inapte a da loc apocopei.

Identitatea formulelor ritmice de încheiere în versurile 1, 2 și 4 ale cîntecelor de stil nou, respectiv — ocazional — diversitatea lor în cîntecele de stil vechi și din grupa a treia, este strîns legată de structura melodiilor. Cîntecele de stil nou sînt construite din maximum două rînduri melodice cu conținut diferit (ABBA, AABA), iar în trei dintre cele mai importante tipuri structurale melodice (AA^5A^5A, AA^5BA, AABA) conținutul rîndurilor 1, 2 și 4 este identic (sau similar). Față de aceasta, melodiile celorlalte două categorii pot fi compuse chiar și din patru rînduri cu conținut diferit (ABCD).

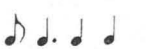
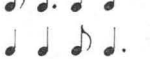
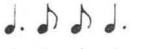
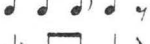
De remarcat că cele două formule ritmice de încheiere importante, studiate mai sus, apar în general și sub forma  , respectiv , sau, mai rar, sub forma  , respectiv  [14]. La Glăjărie — mai cu seamă în cîntecele populare de stil nou — ultimul sunet din ambele formule ritmice (dacă nu dispare prin apocopă) își reduce durata de cele mai multe ori la o optime (), ba adesea chiar la o șaisprezecime. ().

Următorul tabel ne arată formulele ritmice de încheiere ale rîndului 3.

Formule ritmice de încheiere	Cîntece de stil nou	Cîntece de stil vechi	Alte cîntece
	–	–	2
	1	1	1
	–	5	2
	14	1	1
	7	1	2
	8	3	2
	3	2	–

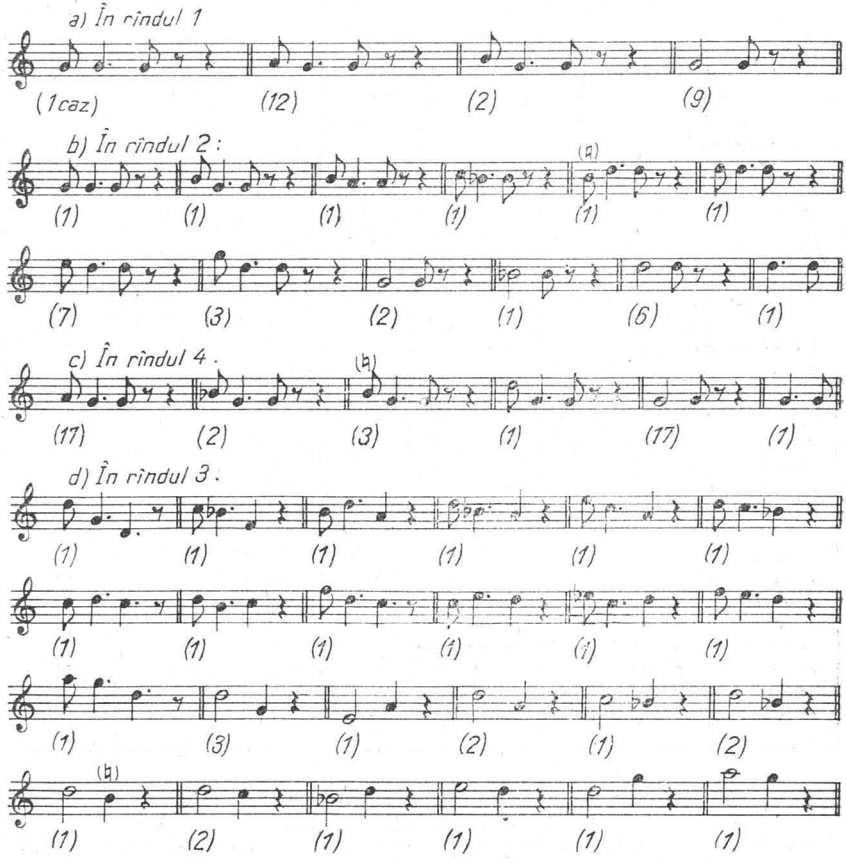
[14] Bartók, *A magyar népdal* [Cîntecul popular maghiar], Bp., 1924, p. XXVII.

https://biblioteca-digitala.ro

Formule ritmice de încheiere	Cîntece de stil nou	Cîntece de stil vechi	Alte cîntece
	7	5	2
	–	–	1
	1	5	–
	1	2	–
	–	2	1
	1	1	–
	–	–	1
	1	–	–
	–	1	1
	2	–	–
	1	–	–
	6	–	–
	4	–	–
	3	1	–
	1	–	–

După cîte se constată, întîlnim, în toate trei grupele de stil, o deosebit de mare varietate a formulelor ritmice de încheiere. În comparație cu formulele ritmice de încheiere ale versurilor 1, 2 și 4, cea mai surprinzătoare este varietatea mare pe care o prezintă încheierea versului 3 din cîntecele de stil nou. (Cauza rezidă de asemenea în corelația cu structura melodiilor.) Atîta timp cît în versurile 1, 2 și 4 ale cîntecelor de stil nou întîlnim un total de patru formule ritmice de încheiere diferite, încheierea rîndului 3 prezintă șaisprezece formule deosebite, ceea ce înseamnă că — față de cele două formule ritmice posibile în legătură cu eliziunea silabelor — aici mai există în plus încă patrusprezece alte formule ritmice de încheiere.

Formula ritmică de încheiere , precum și survine cu o frecvență cu totul neînsemnată în rîndul 3 al cîntecelor vechi și al cîntecelor din grupa a treia, dar cu o frecvență mai mare în cazul rîndului 3 al melodiilor de stil nou; în toate cazurile însă, acest vers păstrează ultima silabă. La întrebarea: pentru ce anume, nici măcar în cazul acestor din urmă două formule ritmice de încheiere, nu dispare silaba terminală a versului 3, răspunsul ne apare clar, dacă

https://biblioteca-digitala.ro

vom urmări linia melodică a terminațiilor rîndurilor înzestrate cu aceste formule ritmice :

Dacă comparăm linia melodică a încheierii rîndurilor 1, 2 și 4 cu linia melodică a încheierii rîndului 3, descoperim, drept deosebire fundamentală, faptul că, în timp ce ultimele două sunete sînt întotdeauna identice — în cazul rîndurilor 1, 2 și 4 —, ele au înălțimi diferite în cazul rîndurilor 3[15]. Cu alte cuvinte, chiar și în cazul acestor formule ritmice de încheiere, apocopa survine numai atunci cînd ultimele două sunete ale versului au aceeași înălțime. (Astfel, cezurile rîndurilor melodice nu se modifică nici prin eliziunea ultimei silabe.) Regula ar putea fi completată prin observația că valoarea duratei penultimului sunet trebuie să fie mai mare decît cea a ultimului.

În afară de acești factori muzicali, apocopa nu depinde nici de lungimea versurilor (de numărul de silabe) și nici de tempoul execuției. Mai mult chiar : însuși faptul că ultima silabă este lungă sau

[15] Rîndul 3 al melodiilor populare maghiare prezintă de obicei schimbări față de celelalte rînduri.

https://biblioteca-digitala.ro

scurtă, cu vocală închisă sau deschisă, are prea puțină însemnătate. Ultima silabă din cuvinte ca *halastó*, *lányok*, *lovâșrt*, *végig* etc. poate fi deopotrivă omisă în funcție de condițiile ritmice și melodice expuse mai sus. Cu toate acestea, apocopa este mult mai frecventă în cazul silabelor scurte [16].

În general, caracteristic pentru cîntecele populare maghiare este faptul că de obicei ritmul muzicii este acela care se acomodează ritmicii textului[17]. În cazul cîntecelor cu ritm giusto, se întîmplă însă adesea ca anumite formule ritmice de încheiere, cristalizate și statornicite, să se mențină chiar în dauna ritmului textului. Apocopa constituie de fapt o nouă știrbire a textului, survenită datorită cîntatului. Astfel de trunchieri nu sînt cunoscute în vorbirea maghiară[18]. (Față de aceasta, de exemplu, în graiul românilor din regiunile Maramureș, Bihor și Muscel este obișnuit fenomenul de a nu se mai pronunța terminația unor cuvinte[19]).

Apocopa, observată în interpretarea cîntecelor din Glăjărie, se face în mod absolut involuntar. Am avut mai multe ocazii în care ne-am putut convinge de acest fapt. De exemplu, lucrînd odată cu doi informatori, unul dintr-înșii a observat că celălalt „înghite" terminația versurilor. I-a atras chiar atenția, însă, puțin timp după ce a început să cînte el însuși, a făcut întocmai ca și celălalt.

Trebuie să subliniem că fenomenul apocopei nu constituie singurul specific al interpretării cîntecelor populare maghiare din zona Gurghiu. De pildă, la Glăjărie, terminația versurilor e cîntată adesea atît de încet, încît abia o auzi. În satul Beica de Jos, măsurile de încheiere ale fiecărui rînd sînt aproape întotdeauna mai scurte, deoarece nu se respectă pauza de la sfîrșitul rîndurilor.

În alte locuri s-au semnalat cazuri de eliziune a ultimelor două silabe din vers[20]. La Glăjărie însă nu am întîlnit nici un exemplu.

Menționăm că observațiile noastre în legătură cu apocopa silabei terminale se referă la execuția individuală. În momentul de față nu avem date referitoare la cîntatul în grup. N-am studiat nici problema dacă apocopa se prezintă și în cazul cîntecelor culte.

Regulile apocopei constatate în cîntecele populare din Glăjărie sînt în general valabile (excepție fac doar două cazuri) și pentru cîntecele maghiare culese în alte regiuni.

După cum am amintit la început, fenomenul există în folclorul mai multor popoare. De aceea considerăm că, în cadrul investigațiilor asupra legăturilor interetnice în domeniul muzicii populare, ar merita să fie avută în vedere și această problemă; asemenea cercetări ar indica similitudinile și deosebirile în privința funcției și a formelor de manifestare ale acestui procedeu.

---

[16] Dintre silabele terminale, dispărute prin apocopă, 133 sînt scurte, iar 39 sînt lungi: 85 au vocală deschisă, iar 87 au vocală închisă.

[17] Lajos Vargyas, *A magyar vers ritmusa* [Ritmul poeziei maghiare], Bp., 1952, p. 48.

[18] Informație din partea profesorului Attila Szabó T.

[19] Ioan R. Nicola — Ileana Szenik — Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, partea I, București, 1963, p. 78. Referitor la Muscel, informație din partea profesorului Gheorghe Ciobanu.

[20] În satele Chesău, Fizeșul Gherlii, Gheorgheni (jud. Cluj) și Filiaș (jud. Harghita), cu formula ritmică de încheiere ♪ ♩. ♫ 𝄽.

https://biblioteca-digitala.ro

LE PHÉNOMÈNE DE L'APOCOPE DANS LES CHANSONS POPULAIRES HONGROISES DE GLĂJĂRIE

Les recherches ont prouvé que le phénomène de l'apocope, fréquent dans les chansons populaires des Roumains, des Serbes, des Croates et des Bulgares, se trouve aussi dans la musique populaire hongroise, quoique plus rarement. Les récents recueils effectués dans le village de Glăjărie (département de Mureș) ont mis au jour un nombre surprenant de chansons populaires hongroises dont les vers ont été tronqués. La fréquence exceptionnelle de l'apocope dans le matériel de ce village (plus de deux cinquièmes ont été chantés de cette matière) nous a offert la possibilité d'une analyse minutieuse de ce phénomène.

On a constaté que l'apocope surgit fréquemment dans les chansons du nouveau style au rythme *giusto*, dans le premier, deuxième et quatrième vers. Le troisième vers reste toujours intacte. L'apocope affecte seulement trois formules rythmiques d'achèvement (), quand les derniers deux sons du tour mélodique ont la même hauteur.

Les règles de l'apocope signalées à Glăjărie sont généralement valables aussi pour les chansons hongroises recueillies dans d'autres régions.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎNTECE AROMÂNEȘTI DIN SATUL DORKOVO, RAIONUL VELINGRAD

NIKOLAI KAUFMAN

Institutul de muzică de pe lîngă Academia Bulgară de Științe — Sofia

Pînă în jurul anului 1931, trăia în Bulgaria o populație de munteni, care se ocupa cu creșterea vitelor, numită aromâni[1] (cuțovlahi). Această populație locuia în mici sate (cătune). După 1931 cea mai mare parte s-a strămutat în România. Astăzi în Bulgaria au rămas grupe mici de aromâni, care trăiesc în cartiere separate ale cîtorva sate din munții Rodopi (Bulgaria de sud).

În satul Dorkovo (Rodopii apuseni), pe la 1908 s-au așezat cîteva familii de aromâni, venite din cătunele de munte din jur. Au găsit aici populație bulgară mahomedană. La marginea satului, aromânii au format un mic cartier, alcătuit acum din aproximativ 60 case. Ei se ocupă cu păstoritul. Sînt încadrați în T.K.Z.S. (C.A.P.) și sînt cei mai buni ciobani din ținut.

Aromânii din satul Dorkovo cîntă neobișnuit de mult cîntece vechi în limba lor strămoșească. În satele din jur, populate în majoritate cu bulgari mahomedani, cîntecele aromânilor se bucură de un prestigiu deosebit. Bulgarii nu pot învăța aceste cîntece din cauza structurii muzicale aparte și a limbii necunoscute pentru ei. Aromânii cîntă cîntece pentru diferite prilejuri — de muncă, rituale, de joc —, dar cele mai multe sînt cîntecele de ospăț și petrecere la masa mare. Aceste cîntece se interpretează de toți cei de față. Un cîntăreț „conduce", iar ceilalți cîntă, străduindu-se să obțină o cît mai puternică rezonanță.

„Cîntecele noastre — spun ei — pot fi cîntate de un singur om, dar pot fi cîntate și de o sută unu". La unele cîntece ia naștere o polifonie-heterofonie, care în majoritatea cazurilor este întîmplătoare. Deseori unul din cîntăreți menține o pedală-ison (burdon), pe cînd ceilalți desfășoară melodia deasupra ei.

„Cîntecele noastre — spun aromânii — sînt foarte sonore. Cuvintele lor se aud de departe. Dacă cînți pe un deal un cîntec de-al nostru, te aud și îți înțeleg cuvintele peste cîteva dealuri, dar dacă cînți, de pildă, un cîntec bulgăresc n-or să te audă așa departe și n-o să-i priceapă vor-

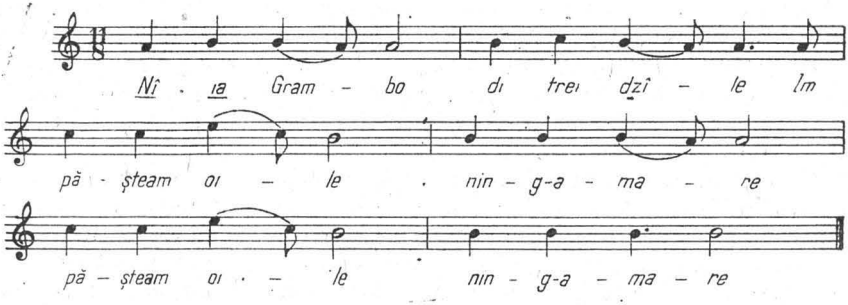
[1] Bulgariii îi numesc *kuțovlasi*.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 69–75, București, 1969

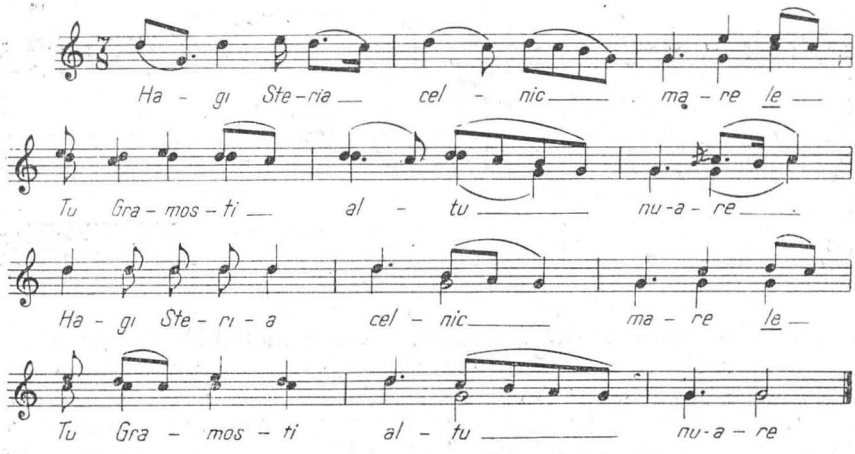
https://biblioteca-digitala.ro

bele. Cîntecele noastre sînt de la munte, ciobăneşti". Această observaţie a lor este foarte interesantă şi veridică. Viaţa de munte a avut influenţă asupra limbii şi melodicii cîntecelor, care deseori au şi o funcţie de comunicare.

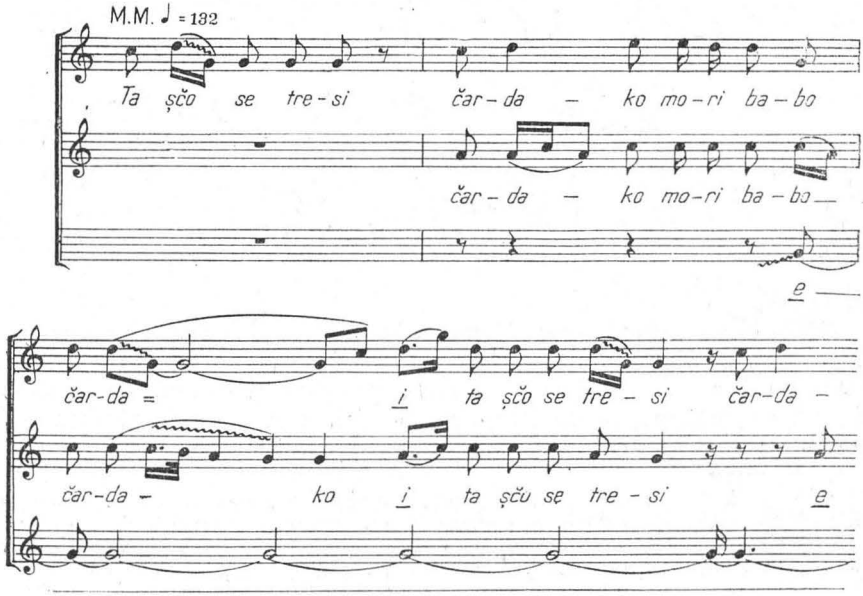
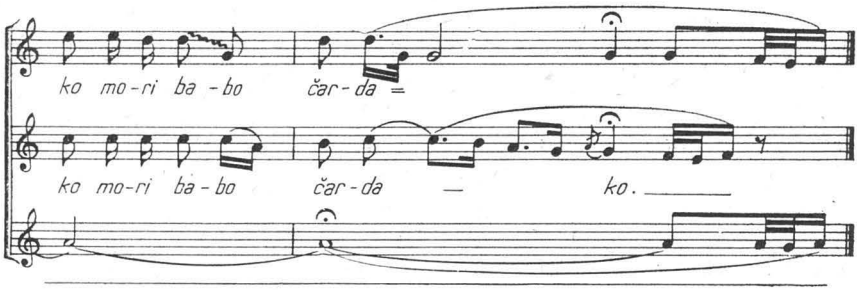
Adesea în cîntecele aromânilor sînt descrise întîmplări şi evenimente petrecute în diferite părţi ale Peninsulei Balcanice. Se amintesc oraşe ca Ţarigrad, Atena, Salonic, Ianina, ca şi localităţi din Bulgaria. După tematică sînt foarte variate, cu înclinaţie către temele de dragoste. Versul, în majoritatea cazurilor, este compus din 8 silabe (4 + 4). Se întîlnesc şi alţi metri. Aromânii au nume bulgăreşti, dar în cîntecele lor se păstrează nume străvechi, deosebite de cele de astăzi : Steria, Ioga, Piha ş.a.

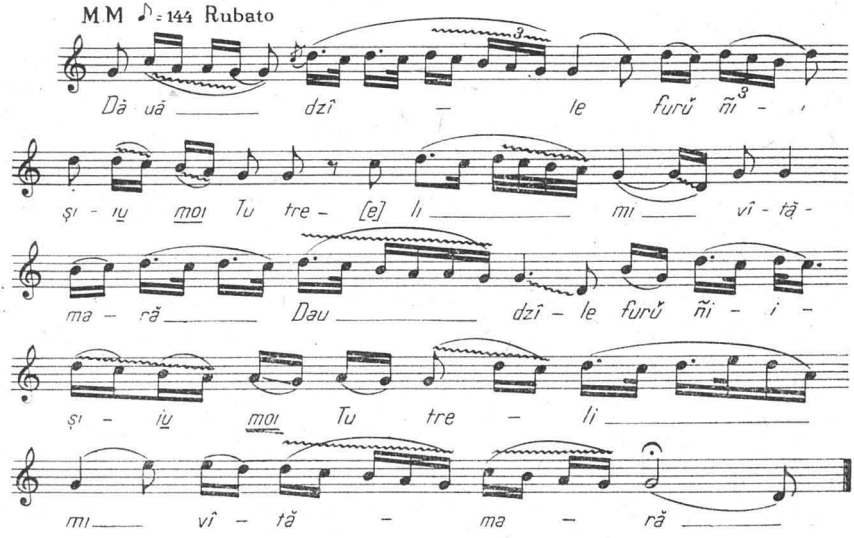
Dansurile lor au paşi originali, diferiţi de paşii dansurilor populare bulgare. Joacă numai cu acompaniament de cîntec vocal. Nu-şi amintesc să fi avut vreun fel de instrumente muzicale. În genere, ei nu cunosc instrumente muzicale populare şi afirmă că nici bunicii lor n-au avut aşa ceva. „Cîntecele noastre — spun ei — nu pot fi cîntate la instrument". Bineînţeles aceasta este părerea unui cerc restrîns de oameni, dar ea dovedeşte că în aceste părţi aromânii nu cunosc instrumentele muzicale populare. Horele lor au elemente comune cu dansurile populare româneşti şi cu dansurile populare ale altor popoare — albanezi, greci şi alţii. Una din horele lor se joacă în măsura 11/16 :

Aromânii din satul Dorkovo au multe tradiţii referitoare la originea strămoşilor lor. Consideră că fac parte din poporul român, a cărui limbă o vorbesc. După o tradiţie destul de răspîndită printre ei, străbunii lor au fost în trecut încărcaţi cu sila în corăbii şi strămutaţi undeva între Grecia şi Albania, unde s-au aşezat în munţii Gramos şi Pind. Chiar caracacianii (populaţie care trăieşte şi ea în munţii Bulgariei, se ocupă cu creşterea vitelor şi vorbeşte un dialect grecesc) îi numesc pe aromâni „gramoslii" — adică veniţi de pe muntele Gramos. Într-o tradiţie a aromânilor se vorbeşte de strămutarea lor din Gramos în Bulgaria, goniţi fiind de beiul turc Ali. Tot aici se pomeneşte numele unui bulgar, slujitor la Ali, care în cîteva rînduri i-a ajutat pe aromâni ca pe unii ce erau de aceeaşi credinţă cu el. După tradiţia de care e vorba, aromânii au fugit din Gramos conduşi de Hagi Şteriu. Se păstrează şi un cîntec în care sînt descrise bejenia şi cauza ei — Ali ar fi vrut să se însoare cu fiica lui Hagi Şteriu. Se aminteşte numele muntelui Gramos.

https://biblioteca-digitala.ro



În articolul de față nu vom epuiza problema cîntecelor aromânilor din satul Dorkovo. Ne vom opri numai asupra a două probleme — caracterul melodiilor și apropierea lor de cîntecele popoarelor aflate în jurul munților Gramos și Pind, precum și executarea pe mai multe voci a unor cîntece.

În ținutul Costura, ce se află pe teritoriul grecesc, în colțul dintre Albania și Grecia, în vecinătatea muntelui Gramos, populația macedoneană cîntă, încă din timpuri de care nu-și amintește nimeni, anumite cîntece pe trei voci, așa cum nu găsim în alte părți ale Macedoniei și Bulgariei. Ca intonație, aceste cîntece se deosebesc simțitor de cîntecul popular bulgar și macedonean. Ele sînt foarte apropiate de cele ale aromânilor din satul Dorkovo. Iată un cîntec pe trei voci din ținutul Costura :

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru el este tipică realizarea pe trei voci; melodia se cîntă de către vocea întîi, vocea a treia burdonează, iar vocea a doua se contrapune primei voci pronunţînd ultimele silabe ale versului care nu au fost pronunţate de vocea întîi. Această trifonie este interpretată cu multă măiestrie, cîntăreţii împărţindu-se conştient în trei partide : o cîntăreaţă cîntă vocea întîi, o alta vocea a doua, iar vocea a treia o cîntă cîteva persoane. Aromânii din satul Dorkovo nu cîntă astfel de cîntece pe trei voci. Ca melodică însă multe din cîntecele lor lente sînt apropiate de melodica cîntecelor pe trei voci din Costura.



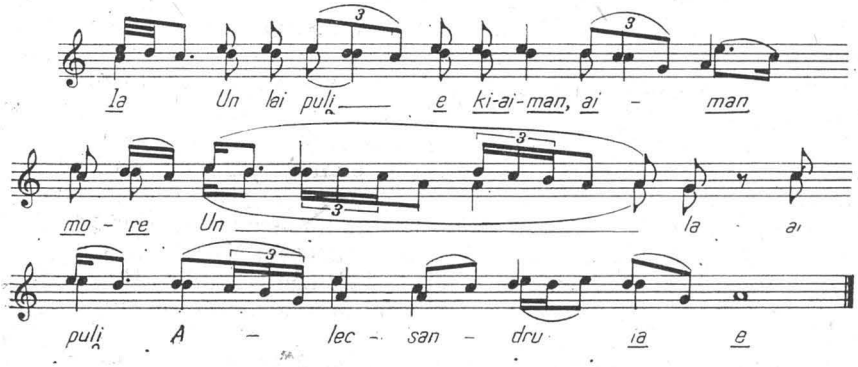
Este clară asemănarea dintre melodiile cîntecelor aromâne şi costuriote. Cvinta descendentă tipică *re*[2] — *sol*[1] domină în ambele melodii. Portamentul este la fel de caracteristic pentru ambele cîntece [2]. Cîntecul costuriot se termină pe neaşteptate pe *fa*[1], cîntecul aromânilor se termină de asemenea prin alunecare la cvartă inferioară.

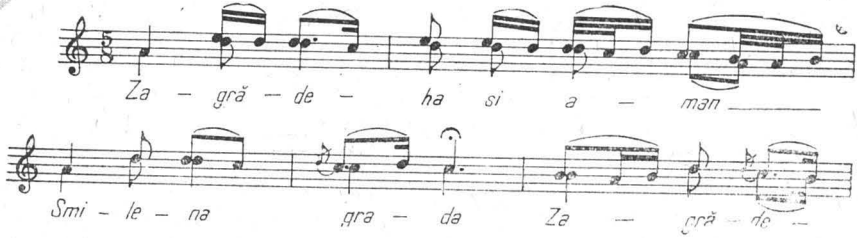
[2] Unii muzicologi socotesc acest fel de portament ca un semn de mare vechime a cîntecului. Sînt înclinaţi să-l considere ca o rămăşiţă a vremii cînd intervalele nu erau încă bine fixate în conştiinţa cîntăreţilor, iar aceştia ca să atingă un sunet mai depărtat au trebuit să-l găsească prin alunecare, prin dibuire, fapt realizat prin portament.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai putem da multe alte exemple din care reiese legătura dintre cîntecele aromânilor din satul Dorkovo și cele alte costurioților. Găsim foarte des refrene comune în cîntecele unora și ale altora, ca : *moi*, *mori*, *lele*. Una din caracteristicile cîntecelor costuriote — nepronunțarea silabelor finale — se întîlnește și în cîntecele aromânilor din satul Dorkovo.

Este foarte interesant că aromânii din acest sat își consideră cîntarea lor drept monodică. Ei niciodată nu se divid în partide, așa cum se divid, de exemplu, cîntăreții populari din Bulgaria cînd își cîntă străvechile lor cîntece pe două voci. Cu toate acestea însă, cîntecele aromânilor sînt polifonice. Chiar atunci cînd cîntă doar două cîntărețe ia naștere o minunată heterofonie. Se creează consonanțe tipice, de felul celor din bifonia primitivă bulgară, dar care sînt obținute pe căi diferite. Aici vocea a doua nu păstrează aceleași reguli care sînt tipice pentru bifonia bulgară, ci se mișcă mai liber. Cîntecul următor este interpretat de două cîntărețe populare, foarte înzestrate, din satul Dorkovo — Ecaterina Nikolova Duzova, 45 ani, și Maria Mihail Duzova, 53 ani[3] :



În unele situații această bifonie se apropie de cîntarea pe două voci a bulgarilor mahomedani din satul Dorkovo și din satele vecine : Kostandovo, Rakitovo ș. a. Insistența prelungită a celei de-a doua voci pe treapta a 4-a, care dă naștere secundelor , este o trăsătură distinctivă a cîntecelor din acest ținut. Cîntecul următor, din satul învecinat Rakitovo, se apropie în această privință de cîntecul pe două voci al aromânilor :

[3] S-a amintit că aromânii din satul Dorkovo au nume bulgărești. Înregistrările sonore sînt făcute de autorul articolului în anul 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

Repetatele încrucișări, însă, în care vocea a doua rămîne pe treapta a cincea, pe cînd vocea întîi coboară la treapta I, sînt incompatibile cu cîntarea pe două voci la bulgari.

Uneori bifonia, ca cea de mai sus, este însoțită de încă o voce-ison, care ține de obicei tonica. Rezultă în acest caz o cîntare improvizatorică pe trei voci, care la diferitele repetări apare întotdeauna variată. Se poate chiar ca una din strofe să se cînte pe două voci, următoarea pe trei voci și alta pe o singură voce.

Pînă acum lipsesc materiale pe care să se poată urmări trăsăturile caracteristice ale cîntecelor locale aromâne. Este vizibil că această populație, de-a lungul a multe veacuri, a trăit în strîns contact cu macedoneni, bulgari și alte popoare din părțile sud-vestice și centrale ale Peninsulei Balcanice. Apropierea aromânilor de bulgari și macedoneni se reflectă în multe cîntece bulgare și macedonene. Astfel, într-un cîntec bulgar foarte cunoscut, un flăcău spune că după el vor să se mărite „3 fete, 3 mîndruliță". Prima este grecoaică, alta este vlahă, iar a treia bulgăroaică. Vlaha îl îmbie să se însoare cu ea promițînd să-i aducă sute de oi și vite cornute. În alte cîntece sînt descrise chinurile la care îl supun turcii pe un „vlah tinerel" și se vede compasiunea bulgarilor față de vlah. Cît a fost de comună lupta împotriva jugului turcesc, vedem și din fapte mai recente. Astfel, în Costura se bucură de o mare popularitate voievodul care a luptat împotriva jugului turcesc, Mitre Vlast, de baștină vlah, participant la răscoala din ziua de Sf. Ilie a anului 1903. În acest ținut macedonenii au creat chiar un cîntec special pe trei voci închinat eroului lor.

Apropierea aromânilor de costurioți și-a găsit expresie și în cîntecele lor. Într-adevăr cîntarea pe două voci la aromânii din satul Dorkovo ar putea fi privită ca o influență a bulgarilor localnici, dar totuși considerăm că jumătate de secol de convețuire nu este în măsură să schimbe un vechi stil de interpretare. Observațiile noastre din Bulgaria dovedesc că populații ce cîntau pe două voci, chiar de au fost înconjurate de sate care cîntau pe o singură voce, și-au păstrat mulți ani stilul lor de interpretare pe două voci; la fel și invers.

Legătura care există între cîntecele populare ale aromânilor și ale costurioților permite să se tragă următoarele concluzii: costurioții și aromânii au trăit apropiați de-a lungul a mulți ani. Au fost sate aromâne care au păstrat legături foarte strînse cu costurioții. Costurioții cîntau unele cîntece învățate de la aromâni. Această prietenie trebuie să dureze din timpuri foarte vechi pentru că există chiar un anumit fel de cîntare care printre costurioți poartă numele „ca vlahii" [4]. Pe de altă parte, trebuie să spunem că și populația albaneză, care a fost cel mai apropiat vecin al costurioților și aromânilor, cîntă pe trei voci multe din cîntecele ei. Ca sonoritate cîntecele albanezilor sînt foarte apropiate de unele

[4] Aceste date le-am luat direct de la cîntăreți costurioți mai în vîrstă.

https://biblioteca-digitala.ro

cîntece ale aromânilor. Această apropiere vine de la lunga convieţuire a albanezilor cu costurioţii şi aromânii. Cîntecele cu acea frecventă structură pentatonică, particulară, caracterizată de portamente repetate în mers coborîtor, ar fi comune tuturor naţionalităţilor care populează raioanele din jurul muntelui Gramos şi Pind. Cîntece asemănătoare cîntă şi populaţia greacă localnică. În ce măsură acest mod de cîntare este de origine albaneză, aromână, macedoneană sau greacă este o problemă care face obiectul altor studii. Într-adevăr, astăzi printre aromânii din satul Dorkovo nu găsim o conştientă interpretare pe trei voci a cîntecelor, dar nu este exclusă posibilitatea ca strămoşii lor din trecutul îndepărtat să fi fost unii din purtătorii acestui stil. Uneori un foarte mic grup naţional poate să influenţeze grupe mari, cu condiţia ca cultura micului grup să fie acceptată de marea grupă.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

OVIDIU PAPADIMA, *Literatura populară română. Din istoria şi poetica ei*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, 728 p.

Înmănunchind studii monografice dedicate unor importante capitole de folcloristică (*Lirica*; *Ghicitoarea*; *Descîntecul*; *Tradiţia populară şi Ştefan cel Mare*), cercetări ce privesc istoria folcloristicii româneşti (*Adolf Schullerus şi folclorul românesc*), studii de un caracter mai specios (*Neagoe Basarab, Meşterul Manole şi „Vînzătorii de umbre"*; *Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Ţara Românească*) sau eseuri pline de substanţă (*Valori plastice în poezia noastră populară*; *Proverbul ca formă de înţelepciune*; *Gînduri mai vechi despre Făt-Frumos*; *Substanţa poetică a mitului folcloric*), volumul lui Ov. Papadima se înfăţişează dintru început complex.

Chiar dacă nu ne-ar fi mărturisit autorul intenţiile sale în prefaţă, din parcurgerea titlurilor ne putem da seama, prin întinderea studiilor şi prin însemnătatea obiectelor lor, de importanţa şi oportunitatea acestora în perspectiva unui viitor „manual de folclor care ne trebuie" (p. 6).

Conjugînd scrupulozitatea unei întinse informaţii de material folcloric şi de istorie literară cu dezinvoltura analizei, cu vivacitatea clădirii unei ipoteze (capitolul despre originile doinei ca melodie, sau studiul despre balada Meşterului Manole, al cărui titlu frizează senzaţionalul), ori cu seducţia ideii (*Gînduri mai vechi despre Făt-Frumos*), studiile, purtînd pecetea unui interes viu pentru tot ce e fapt folcloric sau în legătură cu folclorul, se recomandă în egală măsură specialistului în probleme de literatură populară, studenţilor de la facultăţile de filologie sau omului dornic de cultură.

De la început trebuie remarcată atitudinea, postulată în prefaţă şi folosită în excursurile lucrărilor, de a deduce „forma specifică de artă a liricii populare, a descîntecului şi a ghicitori din înseşi împrejurările vieţii lor folclorice", ceea ce presupune considerarea folclorului nu numai ca o literatură, susceptibil deci de o interpretare critică în sensul literaturii culte, scrise, ci şi în ce priveşte relaţiile lui sincretice; consecinţe fructuoase în aplicarea consecventă a acestui unghi de vedere sînt obţinute în punctele cele mai dificile, cum ar fi, de pildă, definiţia doinei, a cîntecului propriu-zis, a strigăturii, sau în cap. VIII al studiului despre lirică (*Cîntecul ca formă de artă a versului popular*, p. 207—228), unde sînt urmărite simbioza dintre melodie şi vers, relaţia text-melodie şi adaptarea versului la melodie.

Lirica. Arhitectura ei artistică (p. 13—228) este studiul cu cea mai mare pondere în volum, întinzîndu-se pe un număr apreciabil de pagini. Cap. I — *Denumirea şi aspectele liricii populare* (p. 13—21) — este o luare de contact cu realitatea folclorică. Autorul distinge doina cu toate speciile ei ca fiind „lirica vieţii cotidiene", nelegată de anumite momente ale colectivităţii, şi versurile pentru melodiile de joc, strigăturile la joc, nuntă şi ospeţe definite prin împrejurările în care se desfăşoară.

Speciile doinei caracterizîndu-se prin momentele în care se creează, precum şi în funcţie de „relaţiile sociale prin care este determinat rapsodul popular" (p. 20), o cercetare sistematică

https://biblioteca-digitala.ro

nu poate avea ca punct de plecare decît studiul doinei „după conglomeratele tematice oglindind anumite trăsături ale vieţii cotidiene care o generează" (p. 21).

În cap. II — *Doina ca formă de artă* (p. 22—65) —, doina e supusă unei scrupuloase scrutări cu rosturi definitorii. Sînt analizate opiniile despre numele ei şi dificultatea de a o deosebi de cîntecul propriu-zis, care nu poate fi învinsă numai pe baza formei de artă poetică şi a conţinutului sufletesc ; considerarea şi a melodiei, deci a aspectului sincretic, se impune ca singurul mijloc de diferenţiere înăuntrul cîntecului popular. Sub specie melodică, pentru tipul arhaic al doinei — cîntecul lung — Ov. Papadima vede „mai mult o origine păstorească locală decît una îndepărtat-orientală", şi aceasta pentru că factura şi tehnica lui par a fi explicabile prin simplitatea instrumentelor muzicale cunoscute la noi (fluierul şi cimpoiul) (p. 57—60).

Întrucît sub aspect tematic doina nu se poate diferenţia ca specie poetică de conţinutul textelor celorlalte cîntece nerituale, în studierea folclorului literar al doinei autorul tratează deliberat global şi cîntecul propriu-zis, numindu-le *lirica populară* (p. 65). Înţelegerea cîntecului şi doinei ca poezie va atrage, în studierea lor, în mod firesc, şi cîntecele de joc şi strigăturile.

Doina şi cîntecul propriu-zis „exprimă viaţa sufletească a omului, oglindesc universul moral", ele sînt „expresia directă a vieţii în forme de artă" (p. 68). Ca atare, universul liricii populare este descompus în *universul fizic* — înglobînd peisajul local (p. 68—70), personaje şi elemente istorice (p. 70—73), poezia muncii (p. 73—75), cerul, rîurile, muntele (p. 75—78), codrul (p. 78—83), anotimpurile (p. 83—84), flora (p. 84—90), fauna (p. 90—97), creaţia mîinilor omului (p. 97—100) — şi *universul moral*, în care sînt incluse cîntecul înstrăinării şi al dorului (p. 101—119), cîntecele cătăniei (p. 119—121) şi haiducia (p. 122—128). Explicaţia sentimentului acut al legăturilor de familie, care a generat nenumăratele cîntece de jale ale fetei măritate în „străini", Ov. Papadima o găseşte prin incriminarea unor cauze sociale, produse de structura satului românesc din trecut, organizat pe „neamuri", între care existau şi diferenţieri de avere.

Considerat ca „inima însăşi a cîntecului liric popular" (p. 130), cîntecul de dragoste se bucură de un capitol aparte (cap. V), în care sînt discutate monografic „începutul dragostei", „canonul frumuseţii", „vîrstele dragostei".

Cap. VI — *Strigături, cîntece de joc, cîntece lăutoare în ris* (p. 142—196) — învinge dificultăţile definirii lor prin luarea în consideraţie a împrejurărilor de viaţă care le generează : petrecerile, în al căror centru stă dansul popular, nunta, jocul şi împrejurări din viaţa satului; cum ar fi drumurile parcurse pe jos, noaptea (p. 145). Iată de ce — spune autorul — strigătura se înrudeşte atît de mult cu doina şi cîntecul. Genul beneficiază de aceeaşi tratare monografică ca şi doina sau cîntecul propriu-zis, prin stabilirea speciilor caracteristice : cîntecul de joc, cu subspecia strigăturilor de comandă la joc ; cîntecele satirice, numite „de luare în ris" după Al. Vasiliu [1] ; strigăturile la joc ; strigăturile satirice — specia cea mai productivă ; strigăturile la nuntă, cu funcţie precisă în potenţarea sărbătorii exultante, tipice în cadrul nunţilor din Ardeal sau Moldova ; strigăturile la ospeţe, mai cu seamă la cel de nuntă, culminînd cu „chiuiturile găinii" ; strigăturile la drum.

Din analizarea tuturor acestor specii, autorul conclude că strigătura este cea mai importantă dintre ele, atît prin gama foarte largă de reflectare a vieţii, cît şi prin formele de artă deosebit de realizate pe care le îmbracă, în special cînd nu aparţine unui moment specific şi cînd factorul improvizatoric e mai puţin accentuat. Ea constituie un gen epigramatic prin excelenţă (p. 195).

Cîntecul de leagăn (cap. VII, p. 198—206), deşi legat de o situaţie precisă, izvorîtă din relaţia mamă-copil, care impune forme melodice şi poetice simple, se amplifică prin împrejurarea ce ţine de „biologia" lui, şi anume faptul că trebuie să dureze cît mai mult. Ca atare, cea care cîntă sparge monotonia conţinutului introducînd gînduri proprii, rememorări de viaţă, alcătuind de fapt „un monolog liric" (p. 204).

---

[1] *Cîntece, urături şi bocete ale poporului*, Bucureşti, 1909.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul despre *Ghicitoare şi formele ei de artă* (p. 231—344) tratează subiectul conform aceleiaşi metode : definiţie şi tipologie (p. 231—241, 326—343), cercetarea originii şi a substratului universal (p. 242—277), istoricul ghicitorii româneşti (p. 278—284), universul ei poetic (p. 285—291), formele de artă pe care le îmbracă (p. 292—311) şi mecanismul poetic (p. 312—325).

Ghicitoarea propriu-zisă, cea descriptivă, se caracterizează „printr-o scurtă descriere, care de cele mai multe ori e concentrată în metaforă şi care cuprinde cîteva note caracteristice" (p. 238). De aceea se face o deosebire între ea şi celelalte forme înrudite : întrebările cu răspunsuri, ghicitoarea numerică, ghicitoarea ca joc de cuvinte, ghicitoarea-păcăleală, ghicitoarea de rudenie, ghicitoarea-anecdotă, povestea-ghicitoare (p. 236—237, 248—250, 250—256).

Cercetată ca formă de artă, ghicitoarea e interesantă nu atît ca subiect, cît ca nucleu artistic (metaforă, sinecdocă, metonimie, perifrază etc.). Ea posedă formule iniţiale şi finale ca forme externe de izolare din contextul cotidian al limbii, alături de o structură foarte rar strofică sau de o formă de vers fluidă. Formele interne ale ei, în primul rînd întrebarea, apoi „mimarea anumitor forme stilistice din recuzita generală a literaturii" (p. 299—302), formele alcătuite din imagini-tip, scheme poetice-tip (p. 303—311), lămuresc doar parţial specificul artei în ghicitoare. Alături de ele, spre deosebire de proverbe şi zicători, stă „funcţiunea de a exercita necontenit mintea omenească în forme de petrecere colectivă" (p. 312) ; acest lucru — în speţă, unghiuri noi de perspectivă, incifrare şi sugestie pentru acelaşi obiect — este obţinut de creatorul popular prin diferite metode : varierea unghiurilor de perspectivă (p. 314—317), oscilarea permanentă între claritate şi obscuritate (p. 317—319), alternarea abstractului şi a concretului (p. 319—320), a afirmaţiei şi a negaţiei (320—321), a imaginilor optice sau acustice, în care ghicitoarea excelează (p. 321—325).

Pentru studiul despre *Descîntec şi structura sa artistică* materialul este împărţit în patru mari capitole : Origini. Forme elementare. Tipuri (p. 347—377), Descîntecele şi realitatea socială (p. 378—388), Structura artistică a descîntecului (p. 388—409), Corespondenţe cu celelalte specii ale creaţiei orale (p. 410—420). Publicat parţial mai demult[2], el se întregeşte acum, căpătînd complementele fireşti care-i erau necesare.

Descîntecul este definit ca „forma de artă care însoţeşte anumite practici ale terapeuticii populare" (p. 347). Deşi este menţionată atitudinea conform căreia înţelegerea formelor de artă pe care le deţine nu poate fi deplină decît urmărindu-l în contextul actului medical empiric, totuşi se face dicotomia practică-descîntec, considerîndu-l doar ca operă de artă literară (p. 348, 370—377), sau ca important document filologic (p. 348).

După ce arată că pe temeiul denumirii, al scopului sau al mijloacelor de acţiune nu se poate realiza o tipologie fermă a descîntecelor ca texte poetice (p. 369), autorul propune o sistematizare literară bazată pe forma lor internă (p. 371), la care, după cum însuşi constată, nu se poate ajunge decît ţinînd seama de „credinţele care le-au generat şi le-au menţinut existenţa atîtea milenii" (p. 371). Se nasc însă noi complicaţii care nu pot fi învinse uşor. Le observă şi autorul cînd, referindu-se la încercarea lui Gorovei de stabilire a unei tipologii, remarcă claritatea integrării doar a formelor scurte ale descîntecului.

Susţinînd ipoteza că am deţine *toate* aceste credinţe străvechi, e de presupus că acestea au generat anumite structuri interne proprii, care se găsesc în desfăşurarea generală a descîntecului. Această desfăşurare însă nu e de loc simplă ; ea combină cel mai adesea aceste diverse structuri în forme complexe, care sparg tiparele unei tipologii practice. Combinarea aceasta, care are ca rezultat forme foarte complexe, este şi o consecinţă a puternicului izvor subiectiv în descîntece, determinat de realitatea sufletească a descîntătorului, întotdeauna dinamică, şi o consecinţă a stadiului involut în care se afla genul în lumea contemporană, cînd a început să formeze obiectul observaţiei cercetărilor folclorice. La ea se mai adaugă şi dificultatea născută din nepriceperea celor ce au cules iniţial, care nu au insistat asupra fenomenului descîntatului ca atare, mulţumindu-se doar cu informaţii sumare.

[2] În „Revista de istorie şi teorie literară", t. 14, nr. 2 (1965), p. 357—368, doar cap. III al studiului din volum.

https://biblioteca-digitala.ro

De aceea considerăm că şi o tipologie strict literară, bazată pe structura internă, este ineficace ca sistematizare practică, atîta vreme cît nu cunoaştem toate credinţele generatoare; ea rămîne însă o excelentă *metodă de studiu*, singura eficace.

Fiind un gen de artă, în descîntece se va oglindi realitatea socială, oricît de paradoxal ar părea; atît urme de viaţă arhaică, cît şi mărturii de viaţă contemporană descîntătoarei se întîlnesc fără să se opună, şi o caracteristică definitorie a fantasticului din descîntece este că el se realizează cu elemente realiste, dispuse însă într-o anume manieră. De exemplu, efectul straniu al descîntecelor în care se pedalează pe monocromie rezultă din unica culoare în care este învăluită imaginea foarte exactă a realităţii (p. 400).

Analizat în aspectele lui esenţiale (Invenţia verbală, p. 389—392; Mişcări sufleteşti fundamentale şi expresia lor, p. 392—395; Tezaurul de imagini, p. 395—398; Cromatica descîntecelor, p. 398—402; Fantezie şi grotesc, p. 402—404; Nume ciudate, cifre fatidice, p. 404—407; Formula finală, p. 407—409), i se urmăresc şi tangenţele cu celelalte specii folclorice — cu basmul, legenda, cîntecul bătrînesc, cîntecele şi jocurile de copii (p. 410—420).

În *Tradiţia populară şi Ştefan cel Mare* (p. 431—506), ca şi în studiile anterioare, cercetarea propriu-zisă este precedată de înfăţişarea temeiurilor teoretice ale speciei — aci fiind vorba de legendă cu deosebire.

Constatînd că trecutul are clipe de remanenţă în viaţa folclorică, Ov. Papadima face observaţii care clarifică genul legendei, prin felul special al considerării trecutului în cadrul canoanelor tradiţiei populare. Respingînd hotărît teza romantică după care în folclor s-ar păstra resturi, fragmente istorice pe care cercetătorul, culegîndu-le şi suplinind lipsurile, le-ar putea adăuga istoriei propriu-zise, completînd-o, precizează că „folclorul nu face istorie" pentru că „gîndirea folclorică se îndreaptă spre înţelesul adînc al faptelor şi al fiinţelor omeneşti" (p. 429). Nu viaţa omului ca timp cronologic interesează, ci durata ei ca existenţă bogată în semnificaţii, înţelesurile ei adînci. Legenda are deci contingenţe cu basmul; ca şi în el, importante sînt răul şi binele, situaţia etică fundamentală. Fapta istorică devine realitate esenţială în folclor numai atunci cînd are răsunet prin legătura dintre ea şi „situaţiile fundamentale ale omului în lume" (p. 430). Aceste situaţii fundamentale sînt relativ reduse şi ele trăiesc latent în gîndirea folclorică. O localitate, un personaj istoric devin pretexte pentru învierea lor, „puncte de atracţie în jurul cărora se adună, se localizează întîmplări şi situaţii omeneşti venite de cine ştie unde" (p. 430). Dar dacă astfel legenda nu poate interesa anume, ea rămîne un „document" prin care ni se relatează ce a reţinut poporul dintr-un fapt istoric, ce a iubit şi ce a urît, ce a memorat şi ce a uitat din faptele eroilor, adăugînd sau simplificînd prin păstrarea şi transmiterea tradiţie, peste veacuri (p. 431).

În felul acesta, legenda vehiculează un rost social: „ea leagă strîns colectivitatea unui grup social, a unui sat, a unui ţinut, a unui popor, prin exaltarea mîndriei locale sau naţionale, prin rememorarea măreţiei trecutului, prin raportarea lui necontenită la prezent, la valorile lui etice şi sociale" (p. 433—434). Este sesizat şi aspectul psihologic, însumat în cel social, de strîngere, de menţinere a unităţii grupurilor colectivităţii, prin contrast cu ceea ce se povesteşte, provocînd în ascultători sentimente de linişte, siguranţă şi tihnă, de pildă cînd, la o clacă — spune autorul —, se povestesc întîmplări de groază (p. 434); iată deci că şi legenda poate subscrie la catharsis-ul aristotelic.

Dar legenda se deosebeşte de poveste — ele întîlnindu-se cam în aceleaşi prilejuri — pentru că nu are spaţiul larg de desfăşurare pe care îl necesită aceasta din urmă, prin nevoia de a impresiona repede şi precis. Această necesitate este împlinită de amănunte pe care cel ce povesteşte le ia din bagajul său de cunoştinţe. Se întîlnesc deci, amestecate, cele mai variate şi mai îndepărtate elemente de tradiţie populară, care vin să lămurească un „de ce".

În lumina tuturor acestor consideraţii, este urmărită figura lui Ştefan cel Mare, aşa cum s-a păstrat ca în memoria populară, în legendele despre viaţa domnitorului moldovean, care

https://biblioteca-digitala.ro

îmbină trăsături şi nuanţe de caracter ilustrative pentru felul în care poporul concepe o personalitate, unele realiste, altele miraculoase.

Lucrarea despre Schullerus (*Adolf Schullerus şi folclorul românesc*, p. 509—573) urmăreşte să reliefeze preocupările şi atitudinea acestuia faţă de folclorul românesc. Este subliniată activitatea sa ca germanist şi dialectolog, lămuritoare pentru înţelegerea activităţii de etnograf şi folclorist, concretizată pe de o parte în Tratatul de etnografie a saşilor din Transilvania (*Siebenbürgische-sächsische Volkskunde im Umriss*, Leipzig, 1926), completat de un dicţionar săsesc-transilvănean, care a început să apară în 1907; pe de altă parte, în numeroasele studii despre basmele româneşti, care culminează în *Indicele poveştilor româneşti* (*Verzeichnis der rumänischen Märchen*, F. F. Communications, nr. 78, Helsinki, 1928), redactat după tipologia întemeietorului şcolii comparatiste finlandeze Antti Aarne (*Verzeichnis der Märchentypen*, F.F.C., nr. 3, Helsinki, 1911). Această din urmă lucrare a lui Schullerus este supusă unei discuţii critice, arătîndu-se meritele şi deficienţele indicelui. Este criticat interesul pentru poveste privită numai ca abstracţie — teme, motive —, dar imputarea că dezinteresul pentru povestea în sine se manifestă pînă şi în neconsemnarea titlurilor e numai parţial îndreptăţită; după cum relevă practica cercetărilor de teren, titlurile poveştilor nu sînt întotdeauna semnificative, de multe ori lipsesc cu desăvîrşire sau sînt improvizate ad-hoc [3]. Desigur însă, critica metodei istorico-geografice a şcolii finlandeze, care tindea să lămurească originea poveştilor şi neglija problema definirii basmului şi a specificului pe care el îl îmbracă în fiecare ţară, este justă. De aceste deficienţe şi-a dat seama însuşi Schullerus cînd şi-a corectat optica schematică din *Indice* prin alcătuirea unei *Cărţi a poveştilor din Transilvania* (*Siebenbürgische Märchenbuch*, 1930), apărută postum, o antologie de poveşti germane, române şi maghiare, în care postulează necesitatea ca studiul basmului să se facă în corelare cu mediul geografic, revelînd trăsăturile specifice ale formei artistice îmbrăcate în spaţiul în care vieţuieşte.

Celelalte studii, micşorîndu-şi proporţia, tind să surprindă doar cîte un aspect al multiplelor probleme pe care le ridică cercetarea folclorică. Astfel, este subliniată unitatea valorilor plastice în poezia populară, cu toată infinita varietate a resurselor ei (*Valori plastice în poezia noastră populară*, p. 577—595); filozofia populară, condensată în proverbe care exprimă — prin existenţa cîte unui proverb pentru fiecare situaţie de viaţă, adesea opusă — tocmai adînca înţelepciune după care se înţelege viaţa, este subiectul studiului *Proverbul ca formă de înţelepciune* (p. 596—604); o încercare de datare relativă a formării baladei Meşterului Manole o găsim în *Neagoe Basarab, Meşterul Manole şi „Vînzătorii de umbre"* (p. 605—618); *Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Ţara Românească* (p. 619—641) ne aduce demonstrarea unui proces de circulaţie şi interferenţă între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Moldova şi Muntenia; înţelegerea lui Făt-Frumos ca o „fiinţă adîncă şi universală" şi ca atare inegalabilă în oricare tentativă de valorificare cultă, care nu ar putea decît să-i restrîngă sensurile, este seducţia eseului *Ginduri mai vechi despre Făt-Frumos* (p. 642—649); pentru necesitatea unei adînciri şi permanentizări a relaţiei predominant ireversibile dintre literatura română şi folclor, prin relatări ale faptelor artistice eminente din istoria noastră literară, pledează autorul în *Substanţa poetică a mitului folcloric* (p. 650—660)

Prin rezultatele investigaţiilor ştiinţifice, prin disponibilitatea dovedită de cercetător, faţă de fenomenele şi faptele de cultură spirituală populară, volumul înscrie o contribuţie reală în cadrul eforturilor de lămurire ale folcloristicii noastre.

Radu Răutu

[3] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, E.P.L., 1966, vol. I, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1968, 200 p. *

Volumul *Melodii de joc din Oltenia*, de Corneliu Dan Georgescu, se înscrie în seria de antologii scoase de cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor. Este una din cele mai bune antologii, poate cea mai bună.

Cele 180 de jocuri au fost alese cu mult gust şi discernămînt din bogatul material oltenesc aflat în arhiva Institutului, adunat timp de aproape patru decenii. Oltenia s-a bucurat de o atenţie deosebită, totuşi mai sînt încă destule zone prea puţin sau chiar de loc cercetate. Acest fapt se răsfrînge şi asupra antologiei de faţă : ea nu cuprinde decît două melodii din judeţul Olt şi nici una din judeţul Mehedinţi.

Un *Studiu introductiv* ne dezvăluie scopul acestei publicaţii : „de a impune atenţiei vieţii noastre culturale valoarea şi bogăţia neobişnuită a creaţiilor populare româneşti". Această antologie, „prin conţinutul ei, în care s-a pus un accent deosebit pe elementele de tradiţie folclorică autentică, va servi la o cunoaştere mai aprofundată a melodiilor de joc din Oltenia şi prin aceasta a unui stil regional de o mare vitalitate şi originalitate". Cele 180 de jocuri ilustrează stilul vechi ţărănesc tradiţional, cel lăutăresc vechi sau mai nou, cel „ungurenesc" din satele din partea de miazănoapte a provinciei, cel „călăşeresc" din Cîmpia Dunării etc.

Modest, autorul consideră cele expuse în studiul introductiv „doar o serie de ipoteze care pot fi confirmate sau infirmate de cercetările ulterioare". Totul este însă deosebit de interesant şi ar merita, cu prisosinţă, o analiză mai de amănunt decît cea pe care o putem face în prezenta recenzie.

După autor, materialul poate fi împărţit potrivit următoarelor zone geografice : 1) Cîmpia Dunării, 2) Oltenia subcarpatică mijlocie şi 3) nordică. Împărţirea nu trebuie socotită rigidă, deoarece se constată numeroase întrepătrunderi între aceste teritorii. Ocupaţiile locuitorilor, îndeobşte păstoritul, pomicultura şi munca în pădure, înlesnesc circulaţia bunurilor folclorice. Lăutăria a contribuit şi ea — şi în mod substanţial — la evoluţia repertoriului local. Vitalitatea materialului folcloric oltenesc este încă foarte mare, încît împrumuturile sînt de obicei topite în stilul local, îmbrăcînd forme specifice. Dansurile orăşeneşti, stăruitor solicitate de tineri care se înapoiază de la oraşe, înveşmîntate în forme hibride, neartistice, ca şi jocurile difuzate prin şcoală, nu izbutesc să dobîndească o importanţă deosebită.

După o privire de ansamblu asupra repertoriului oltenesc de jocuri, autorul, pe temeiul unei îndelungate şi migăloase analize a faptelor, este în măsură să ne dezvăluie principalele tipuri melodice, cu particularităţile lor : 1) cel mai vechi, bazat pe diferite formule prepentatonice ; este cel care impune specificul local, prezent în diferitele genuri ale folclorului muzical din partea locului. 2) Un tip cu substrat pentatonic, caracterizat prin relaţia „pendulatorie", ce produce cunoscutul efect de „major — minor", pe care autorul îl socoteşte de obîrşie pastorală. 3) Alt tip străvechi, clădit pe scări pentacordice, hexacordice sau heptacordice. 4) Un tip specific instrumental, bazat pe scara „acustică" sau pe derivate ale ei. 5) Un material cromatic restrîns, introdus indiscutabil de către lăutari. (Autorul a lăsat la o parte tipul melodic de factură semicultă, care foloseşte structuri melodice occidentale, deoarece nu prezintă decît prea puţin interes.)

Din punctul de vedere al arhitecturii, jocurile oltenesti sînt de formă fixă (între care forma AB este cea mai frecventă : 54%, urmată de formele ABC, A şi altele) şi de formă liberă (cu structură motivică, bazate pe repetiţia variată şi prelucrarea ingenioasă a unor ele-

* În formă de referat, recenzia de faţă a fost prezentată pe data de 18 octombrie 1968 la o şedinţă a secţiei de muzicologie a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

https://biblioteca-digitala.ro

mente mici, repetate uneori de nenumărate ori, alteori dezvoltate amplu cu un subtil simţ al formei — tip vechi, ţărănesc —, sau pe permanenta aducere de elemente noi — tip profesional, lăutăresc). Autorul supune la o analiză deosebit de riguroasă structura formală a jocurilor oltenești, mergînd la amănuntele cele mai subtile, ceea ce îi îngăduie să se apropie de mecanismul intim al creaţiei populare, bunăoară observînd faptul că păstrarea celulelor cadenţiale din fraza A pentru fraza B este cel mai frecvent procedeu de înrudire a frazelor : noul apare aci în secţiunea-cap a motivului, în vreme ce în structura interioară a frazelor situaţia este inversă, şi anume : cele două motive din frază au aceeaşi celulă-cap, în vreme ce cadenţele sînt diferite — procedeu extrem de frecvent : 116 piese din 180 ! —, autorul a ajuns, în realitate, să codifice o lege a tehnicii componistice populare. Continuarea unor asemenea investigaţii va duce — sîntem siguri — la identificarea unui veritabil sistem. (Un tabel special cuprinde rezultatele analizei structurii formei pînă la celulă, cel mai mic element component.)

Despre ritm ni se spun, comparativ, mai puţine : se descrie poliritmia care rezultă din suprapunerea mai multor ritmi : al melodiei, al paşilor, al acompaniamentului (cînd acesta există) şi al strigăturilor (de asemenea cînd acestea există) ; neconcordanţa dintre ritmul melodiei şi al paşilor (bunăoară suprapunerea pulsaţiei binare a melodiei de sîrbă cu formula ritmică ternară a paşilor), de unde rezultă un efect artistic de o certă valoare ; pulsaţia ritmică între 84—192 MM, atingînd limita superioară a mişcării jocurilor româneşti ; jocuri cu ritm sincopat ; jocuri cu ritm asimetric etc. Alte detalii asupra structurii ritmice a jocurilor din volum ne sînt dezvăluite de un tabel sinoptic.

Instrumentele muzicale ale Olteniei sînt : fluierul, cimpoiul (aflat într-o înaintată fază de dispariţie), vioara, instrumentul de bază al lăutarilor, căreia i se adaugă chitara şi contrabasul, acordeonul, care pătrunde din ce în ce mai mult, flautul sau piculina uneori, ţambalul în părţile de răsărit, clarinetul relativ nou pe aceste meleaguri, naiul „de mare succes în ultimul timp" şi altele mai rare (drîmba şi „vuva" cum i se spune dairelei). Se indică şi formaţiile instrumentale cele mai caracteristice.

După unele consideraţii privitoare la strigături şi la dans, autorul sistematizează materialul în cîteva „tipuri de joc" definite structural (melodic, ritmic, arhitectonic), şi anume : 1) Hora, 2) Sîrba, 3) Brîul, 4) Jocurile călăreşti, 5) Jocuri cu ritmuri asimetrice, 6) Jocuri de petrecere (grup neomogen), 7) Diverse jocuri oltenești (*Alunelul, Galaonul, Simianca, Bobocica, Zdrobolinca* şi altele a căror obîrşie sau provenienţă nu a putut-o stabili), şi 8) Jocuri importate (din Transilvania şi din Muntenia).

Din cele relatate în studiul introductiv (51 de pagini) se pot rezuma următoarele concluzii :

a) Bogăţia şi varietatea repertoriului coregrafic oltenesc este cu totul excepţională : mare abundenţă de tipuri de jocuri, fiecare cu nenumărate variante cristalizate diferit, adică cu multe melodii deosebite ; foarte multe variante de horă şi de sîrbă ; foarte multe jocuri într-o singură localitate (în comuna Bîrca, judeţul Dolj, de pildă, s-au cules 61 de jocuri diferite).

b) Slaba legătură dintre titlu şi melodie : sub acelaşi titlu melodii diferite şi aceeaşi melodie cu denumiri diferite.

c) Extrem de mare viabilitate şi vitalitate a repertoriului, în necontenită prefacere.

d) Rol important al lăutarilor.

e) Coexistenţa unor faze de evoluţie diferite, străvechi şi noi, în folclorul coregrafic contemporan.

f) Grupuri de jocuri care-şi împrumută reciproc caracterele în sinteze originale, uneori dincolo de fruntariile genului (jocurile vechi, bunăoară, se înrudesc cu doina).

g) Existenţa unor tipuri coregrafice locale : *Rustemul, Trei păzeşte, Galaonul* ş.a.

h) Elemente de structură specifice : 1) *melodice* : substrat prepentatonic sau pentacordic, înşirurire a scărilor „instrumentale", cadenţe stereotipe pe treptele II, III şi IV în unele jocuri, planul modulatoriu derivat din substratul prepentatonic, cadenţe specifice prin alternarea cvintei superioare şi inferioare (la *Căluş*) ; 2) *ritmice* : subdiviziunea ternară a sîrbei, agogica

https://biblioteca-digitala.ro

ei specifică prin alternarea de melodie largă sau de virtuozitate pe un acompaniament trepidant; 3) *forma*: existența celor două tipuri de improvizație: țărănească și lăutărească.

i) Expresie deosebit de originală prin „îmbinarea intens colorată a unei vioiciuni incisive cu un lirism pasionat, exuberant".

Cele 180 de jocuri sînt orînduite după structura lor melodică, în ordinea următoare: „1) modul (număr de trepte, scară), 2) structura internă: substrat, ambitus, funcționalism (poziția tonicii sau fundamentalei față de finală, poziția sunetelor de cadență) — deci, în fond, cantitatea și apoi calitatea sunetelor utilizate în melodie". Un tabel special ne îngăduie să urmărim lanțul continuu al scărilor: moduri de patru sunete (tetratonii), moduri de cinci sunete (pentacordii, pentatonii), apoi hexacordii, heptacordii, moduri cromatizate, moduri de opt sunete și, în fine, piese modulante.

Clasificarea aceasta, ca orice altă clasificare, nu duce la adunarea la un loc a tuturor variantelor. Ea trebuie privită totuși ca o experiență interesantă. Partea ei slabă constă în faptul că aproape totul trebuie lăsat pe seama unor tălmăciri subiective, în locul unor criterii riguros obiective. Lămuririle date de autor sînt departe de a fi convingătoare: „prin tonică sau fundamentală înțelegem acel sunet din mod care are rolul cel mai important în structura acestuia, fiind mai stabil decît celelalte, de obicei și mai frecvent, avînd o mai mare putere de atracție etc.". Ce criterii obiective ne permit să stabilim care anume este acea „tonică" sau „fundamentală"? În ce constă rolul ei „mai important?" Care este raportul ei cu celelalte trepte și în ce constă „puterea sa de atracție", mai ales că în destule cazuri ea apare destul de șters în desenul melodic? Există trepte mai însemnate și altele mai puțin însemnate? Care sînt acestea și pe temeiul căror criterii obiective le putem defini? Iată întrebări la care astăzi nu se poate încă răspunde în chip satisfăcător. Sîntem încă în așteptarea unui studiu temeinic care să stabilească și să codifice legile obiective care călăuzesc sistemul, sau mai degrabă sistemele aflate la temelia structurii modale a cîntecului nostru popular. Dacă autorul a izbutit totuși să ne înfățișeze o succesiune foarte interesantă a materialului melodic din volum, aceasta se datorește unei fine intuiții și unei muzicalități deosebite. Calitățile pe care le dovedește în chipul în care a abordat studierea structurii formale ne îndreptățesc speranța că va fi în stare să realizeze studiul pe care îl dorim. În ceea ce privește formele prepentatonice și pentatonice, drumul a fost deschis de Constantin Brăiloiu. Se cuvine să-l urmăm.

Nu vom zăbovi asupra unor lipsuri, în general mărunte, ale volumului, dar nu putem încheia fără să menționăm următoarele:

1) Era necesar să se citeze lucrările lui Const. Brăiloiu *Sur une mélodie russe*[1] și *Un problème de tonalité* (*La métabole pentatonique*)[2], precum și studiul Marianei Kahane: *Baza prepentatonică a melodiei din Oltenia subcarpatică*[3], de vreme ce autorul s-a bazat pe ele, îndeobște cînd vorbește despre structurile prepentatonice, care atestă — scrie el — „existența unui străvechi fond local de o puternică originalitate, al cărui centru l-am putea atribui zonei medii subcarpatice a Olteniei. Acest fond — legat prin caractere structurale bine definite de celelalte genuri muzicale oltenești ca ritualele, doina, cîntecele, hăulitul etc. — a generat cele mai vechi din melodiile de joc specifice, prezente în materialul cercetat".

2) Era extrem de folositor ca autorul să se fi folosit de cuceririle lui Const. Brăiloiu în privința sistemului ritmic pe care acesta l-a botezat, cu un termen împrumutat muzicii orientale, „aksak". El a demonstrat că măsurile care indică nu unități de durată, ci subdiviziunile lor sînt improprii: ele contravin însăși esenței acestui ritm. De asemenea el a dovedit că nu se poate atribui o anume patrie ritmului „aksak". Teza obîrșiei balcanice, pe care Corneliu

[1] În *Musique russe*, II, Paris, Presses Universitaires, 1953, p. 329—391 (și extras); republicat în vol.: Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967, p. 305—399.

[2] În *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale*, Offerts à Paul Marie Masson, Paris, Richard Masse, I, 1955, p. 61—75; republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 281—303.

[3] În „Revista de etnografie și folclor", t. IX, 1964, nr. 4—5, p. 387—411.

https://biblioteca-digitala.ro

Georgescu pare să o ia drept bună, cel puțin în ceea ce privește formulele prezente în materialul oltenesc, este — în lumina constatărilor lui Brăiloiu — complet perimată. Formulele „aksak" la care se referă Corneliu Georgescu nu se întîlnesc doar în Oltenia, Muntenia, Dobrogea și în Banat, cum scrie dînsul, ci și în Moldova, precum și la alte popoare din lume.

3) Teza obîrșiei carpatice a brîului (dacă a fost împrumutată din scrierile lui Bueșan trebuia indicată sursa), cred, iarăși, că nu se poate susține. Jocuri de brîu, strîns înrudite, se găsesc nu numai la toate popoarele din Balcani, dar și dincolo de Mediterana. Este, de asemenea, îndoielnică obîrșia păstorească — carpatină a melodiilor „major — minore".

În speranța că aceste observații nu-mi vor fi luate în nume de rău, închei precizînd încă o dată că antologia *Melodii de joc din Oltenia* de Corneliu Dan Georgescu este o lucrare excelentă, care face mîndrie folcloristicii românești. Din nefericire a fost editată într-un tiraj ridicol : 420 de exemplare !

Tiberiu Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

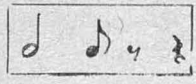
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

RECTIFICARE

La pagina 50, rîndul 22, în loc de A $\pm$ 1 se va citi A_1.

La pagina 51, versul 13 trebuie prevăzut cu o acoladă precedată de litera C.

La pagina 62, rîndul 22, clişeul corect este 

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 1—86, București, 1969

I. P. I. — c. 6106

43.407

Lei 20